魯迅譯文集

五

近代美术史潮論

壁下譯丛

現代新兴文学的諸問題

人民文学出版社

一九五八年·北京

鲁迅譯文集

第五卷

*

人民文学出版社出版
(北京朝内大街320号)
北京市書刊出版业營业許可証出字第003号
北京新华印刷厂印刷　新华書店发行

*

書号1052　字数235,000
开本850×1168耗$\frac{1}{32}$　印张$13\frac{1}{8}$　插頁56
1958年12月北京第1版　1958年12月北京第1次印刷
印数0001—5000册
定价(3)4,10元

第五卷説明

本卷包括《近代美术史潮論》、《壁下譯丛》和《現代新兴文学的諸問題》。

《近代美术史潮論》是日本板垣鷹穗所作的一部欧洲美术史，1928年2月譯成，初版于1929年由上海北新書局出版。

《壁下譯丛》是文艺論文选集，作者十人，論文二十五篇，1929年4月輯成，初版于1929年4月由上海北新書局出版。

《現代新兴文学的諸問題》是日本片上伸所作論文，1929年2月譯成，初版于1929年4月由上海大江書鋪出版，为《文艺理論小丛書》之一。

在1938年由魯迅先生紀念委員会編輯和魯迅全集出版社出版的二十卷集《魯迅全集》中，《近代美术史潮論》編入第十五卷，《壁下譯丛》編入第十六卷，《現代新兴文学的諸問題》編入第十七卷。

第五卷目录

近代美术史潮論

插画目次

壁下譯丛

現代新兴文学的諸問題

附 录

以"民族的色彩"为主的

近代美术史潮論

日本　板垣鷹穗　著



序　言

将从法兰西大革命起，直到现代的欧洲近世的美术史潮，作为全体，总括底地处理起来，是历史学上的极有深趣——但同时也极其困难——的题目。在这短短的时期內，有着眩眼的繁复而迅速的思潮的变迁。加以关涉于这样的創造之业的国民的种类，也繁多得很。說是欧洲的几乎全土，全都参与了这醒目的共同事业，也可以的。于是各民族的地方色彩和时代精神的各种相，也就各各随意地，鮮明地染出那絢烂的众色来，所以从历史的見地，加以处理，便覺到深的感兴。但有許多困难，随伴着这时代的处理法，大約也就为了这緣故罢。

在总括底地处理着这时代的現象的向来的美术史中，几乎在任何尝試上，都可以窺見的共通的傾向，是那把握的方法，只許及于便宜本位。这不消說，从中也有关于整理史料的办法等，有着許多可以感謝的功績的工作，然而根据了一种根本概念或原理，統一底地叙述下去的，却几乎絕无。但在最近，自从德奥的学界，通行了以“艺术意欲”为基础的美术史上的考察以来，近代美术的处理法，也采用着新的方法了。如勖密特的著書《現代的美术》，便是

其一的显著的示例。

这書出来的时候，我于勖密特的处理法之新，感到了兴味。对于这書的內容，虽然怀着許多不滿和异議，但也起了試将这加以紹介的心思。将本書的論旨，抄譯下来，作为那时計画才成的《岩波美术丛書》的一編，便出于这意思。但是，有如在那本譯書的序文上已經批評着一样，勖密特的办法，在将艺术意欲論，来适用于近代美术史潮的方法上，固然是巧妙的，然而对于計量各个作家的伟大和意义，我以为犯着頗大的錯誤。太只尊重那伏流于美术思潮的底下的意欲，是一般艺术意欲論者的通弊，这一点，勖密特也一样的。

抱着竭力补正这样的勖密特的著作的缺点，就用这題目，照了自己的意見，試来做过一回的希望（？）的我，二三年来，便在講义之际，也时时試选些关于这問題的題目。这时，适值有一个美术杂志来托做一年的連載文字了，我便想，总之，且試来写写如上的問題的一部分罢。然而那时的我的心情，要对于每月的連載，送去一定分量的文稿，是不容易的。于是回絕了杂志那一面，而单就自己的兴之所向，写起稿来。这一本寡陋的書的成就，本概就由于那样的事情。

这不待言，不过是一个肄习。是割舍了許多材料，只检取若干显著的史实，一面加以整頓的尝試。将无論从那一方面看，无不在极其复杂的关系上的这时代的丰富的史料，运用得十分精熟，在現今的我，是不可能的。

本書的出版，是正值困于一般經济界的銷沈和預約書的續出的出版界混乱时代。然而出版所大鐙閣，却将我的任性而奢侈的計画，什么都欣然答应了。这一节，是尤应該深謝經理田中氏的尽力的。此外，关于插图的选择，則感謝友人富永总一君的援助。

还有，当本書刊行之际，想到的事还多。覚得从先輩諸氏和友人諸君常常所受的援助，殊为不少。从中，尤所难忘者，是当滞留巴黎时，兒島喜久雄氏所給与的懇切的指导。在这里再一表我的謝意。

昭和二年秋，著者記于上落合。

一　民族与艺术意欲

一

"艺术意欲"(Kunstwollen)这句話，在近时，成为美术史論上的流行語了。首先將一定的意义，給与这 Kunstwollen 而用之于历史学上的特殊的概念者，大抵是維納系統的美术史家們。但是，在这一派学者們所給了概念的內容上，却幷無什么一致和統一。單是簡單地用了"艺术意欲"这句話所标示的意义內容，即各各不同。既有以此指示据文化史而划分的一时代的創造形式的人，也有用为一民族所固有的表現样式的意义的学者。維納系統的学者們所崇仰为他們的祖师的理克勒(Alois Riegl)，在那可尊敬的研究《后期罗馬的美术工艺》(Spätrömische Kunst-Industrie)上，为說明一般美术史上的当时固有的历史底使命計，曾用了艺术意欲这一个概念，来闡明后期罗馬时代所特有的造形底形式观。又，現代的流行兒渥令該尔(Wilhelm Worringer)，則在他的主著《戈諦克形式論》(Formproblem der Gotik)中，將上面的話，用作"与造形上的創造相关的各民族的特异性"一类的意思。还有，尤其喜欢

理論的游戏的若干美学者們，則將原是美术史上的概念的这句話，和哲学上的議論相联結，造成了对于历史上的事实的考察，毫無用处的空虛的概念。載在廸棱亞尔的美学杂志上的巴諾夫斯奇(Panofsky)的《艺术意欲的概念》(Der Begriff des Kunstwollens)便是一个适例。但是，总而言之，倘說，在脫离了美学者所玩弄的"为議論的議論"，將这一句話看作美术史上的特殊的概念，而推祟"艺术意欲"，作为历史底考察的主要标准的人們，那共通的信念，根据是在竭力要从公平的立脚点，来懂得古来的艺术底作品这一种努力上，是可以的。他們的設計，是在根本底地脫出历来的艺术史家們所容易陷入的缺点——即用了"永远地妥当"的唯一的尺度，来一律地测定，估計历代的艺术这一种独断——这一节。倘要懂得"时代之所产"的艺术，原是無論如何，有用了产生这艺术的时代所通用的尺度来测定的必要的。进了产出这样的艺术底作品的民族和时代之中，看起来，这才如实地懂得那特質和意义。要公平地估計一件作品时，倘不站在产出这作品的地盤上，包在催促創造的时代的空气里，是不行的——他們是这样想。在上文所說的理克勒的主著中，对于世人一般所指为"沒有生气的时代的产物"，評为"硬化了的作品"的后期罗馬时代的美术，也大加辯护，想承認其特殊的意义和价值。想从一个基本底的前提——在艺术史底發展的过程上，是常有着連續底的發达，常行着新的东西的創造的——出發，以發見那加于沈悶的后期罗馬时代艺术上的历史底使命。想將在

过去的大有光荣的古典美术中所未見，等到后来的盛大的基督教美术，这才开花的紧要的萌芽，从这沈悶的时代的产物里拾取起来。想在大家以为已經枯死了的时代中，看出有生气的生产力。理克勒的炯眼在这里所成就的显赫的結果，其給与于維納派学徒們的影响，非常之大。而他的后继者之一的渥令諾尔，为闡明戈諦克美术的特質起見，又詳說了北欧民族固有的历史底使命，極为欧洲大战以后的，尤其是民族底自覚正在覚醒的——与其这样說，倒不如說是爱国热过于旺盛的——現代德国的社会所欢迎。

从推崇"艺术意欲"的这些历史論思索起来，首先疑及的，是当評量艺术上的价値之际，迄今用惯了的"規准"的权威。是超越了时代精神，超越了民族性的絕对永久的"尺度"的存在。历史学上的这新学說——在外形上——是和物理学上的相对性原理相像的。在物理学上，关于物体运动的絕对底的观測，已經無望，一切測定，都成了以一个一定的观点为本的"相对底"的事了，美术史上的考察也如此，也逐漸疑心到絕对不变的地位和妥当的尺度的存在。于是推崇"艺术意欲"的人們，便排除这样的絕对底尺度的使用，而別求相对底尺度，要將各时代各民族的艺术，就各各用了那时代，那民族的尺度来測定它。对于向来所常用的那样，以希臘美术的尺度来量埃及美术，或从文艺复兴美术的地位来考察中世美术似的"無謀"的尝試，开手加以根本底的批評了。他們首先，来寻求在測定上必要的"相对底尺度"。要知道現所試行考察的美术，在那創造之际的

时代和民族的艺术底要求。要懂得那时代，那民族所固有的艺术意欲。

这新的考察法，可以适应到什么地步呢？又，他們所主張的尝試，成功到什么地步了呢？这大概是美术史方法論上極有兴味的問題罢。还有，这对于以德国系美术史論上有正系的代表者之称的威勒夫林（Heinrich Wölflin）的“視底形式”(Sehform)为本的學說，站在怎样的交涉上呢，倘使加以考察，想来也可以成为历史哲学上的有趣的題目。关于这些历史方法論上，历史哲学上的問題，我虽有拟于不远的时宜，陈述卑見的意向，但現在在这里沒有思索这事的余閑，也并無这必要。在此所能下断語者，惟自从这样的學說，惹了一般学界的注意以来，美术史家的眼界更广大，理解力也分明进步了。在先前只以为或一盛世的余光的地方，看出了新的历史底使命。当作仅是頹廢期的现象，收拾去了的东西，却作为新样式的發現，而被注目了。不但这些。無論何事，都从極端之处开头的这一种时行的心理，驅遣了批評家，使它便是对于野蛮人的艺术，也尊敬起来。于是黑人的雕刻，則被含着兴味而考察，于东洋的美术，则虽以有如目下的褒辞。希臘和意大利文艺复兴的美术，占着研究題目的大部分的时代已經过去，关于戈諦克，巴洛克的著述多起来了。历史家应該竭力是公平的观察者，同时也应該竭力是溫暖的同情者，而且更应該竭力是銳利的洞察者——这几句說旧了的言語，现在又渐渐地使美术史界覺醒起来了。

但是，我在这里搬出長的史論上的——在許多的讀者，則是極其悶气的——說話来，自然并非因为从此还要繼續麻煩的議論。也不是裝起了这样的議論的家伙，要給我的不工的叙述，以一个"确当的理由"。無非因为选作本稿的題目的近世欧洲的美术史潮——作为說明的手段——是要求这一种前提的。时代文化的特性和民族底的色彩，無論在那一个时期，在那里的美术，無不显現，自不待言，但在近代欧洲的美术史潮間，則尤其显現于濃厚而鮮明，而又深醲，复杂的姿态上。而且为对于这一期間的美术史潮的全景，画了路綫，理解下去起見，也有必須將这宗美术史上的基础現象，加以注意的必要的。

二

凡文化的諸相，大抵被裝着它的称为"社会"这器皿的樣式拘束着。形成文化史上的基調的一般社会的形态，則將那时所营的文化底創造物的大体的型模，加以統一。縱有程度上之差，但無論是哲学，是艺术，这却一样的。这些文化的各各部門——不消說得——固然照着那文化的特异性，各各自律底地，遂行着內面底的展开。但在别一面，也因了外面底的事情，常受着或一程度的支配。而况在美术那样，在一般艺术中，和向外的社会生活关系特深的东西，即尤其如此。在这里，靠着本身的必然性，而內面底地，發現出自己来的力量，是有的。但同时，被統御着一般社会的大勢的基調——与其这样說，倒不如說是更表面

底的社会上的权威——所支配着的情形，却較之别的文化为更甚。美术家常常必需促其制作的保护者。而那保护者，則多少总立在和社会上的权威相密接的关系上。不但如此，許多时候，这保护者本身，便是在当时社会上的最高的权威。使斐提亞斯和伊克諦努斯做到派第諾神祠的庄严者，是雅典的政治家貝理克来斯；使密开朗改罗完成息斯丁礼堂的大作者，是英迈的教皇求理阿二世，就像这样，美术底創造之業的背后，是往往埋伏着保护者的。至少，到十九世紀的初头为止，有这样的事。

但从十九世紀的初头——正确地說，則从發生于一七八九年的法蘭西大革命前后的时候起，欧洲文化的型模，突然变化起来了。从历来总括底地支配着一般社会的权力，得了解放的文化的諸部門，都照着本身的必然性，开始自由地来营那創造之業。因为一般文化的展开，是自律底的，美术也就从外界的权威解放出来，得行其自由的發展。正如支配中世的文化者，是基督教会，支配文艺复兴的文化者，是商業都市一样，对于十七世紀的文化，加以指导，催进的支配者，是各国的宫廷。而尤是称为“太陽王”的路易十四世的宫廷。現在且仅以美术史的現象为限，試来一想这样的史上历代的事实。中世紀的美术。在蘭斯和夏勒圖尔的伽藍就可見，是偏注于寺院建筑的。养活文艺复兴的美术家們者，就像在斐連斯的美提希氏一样，大抵是商

在路易十四世的拘束而特尚仪式的宫廷里，則生出大举的历史画和濃厚的裝飾画来。作为从其次的攝政期起，以至路易十五世在位中，所行的極意的放縱的官能生活的产物，則留下了美艷而輕妙的罗珂珂的艺术。大革命是即起于其直后的。繞着布尔蓬王朝的貴族們，算是最后，从外面支配着美术界的权力，驟然消失了。以查柯宾党員，揮其鉄腕的大辟特，則封閉了原是宫廷艺术的代表底产物的亚克特美。这一着，乃是最后的一击，断絕了从来的文化的呼吸之音的。

那么，在大革命后的时代，所当从新經营的美术底創造之業，憑什么来指导呢？从他律底的威力，解放了出来的美术家們，以什么为目标而开步呢？当美术底創造，得了自由的展开之际，則新来就指导者的位置的，乃是时代思想。时代思想即成为各作家的艺术底信念，支配了創造之業了。这在統法蘭西大革命前后的时期中，首先是古典主义的艺术論。于是罗曼諦克的思想，写实主义，印象主义，便相繼而就了指导者的位置。仰綏珊，戈庚，望呵霍，蔼克，呵特賚，瑪来斯为开祖的最近的时代思潮，要一句便能够代表的适宜的話，是沒有的，但恐怕用"理想主义"这一語，也可以概括了罢。屬于这一时代的作家的主导傾向，在一方面，是極端地观念主义底，而同时在他方面，則是極端地形式主义底的。

然而在这里，有难于忽視的一种極重要的特性，現于近世欧洲的美术史潮上。就是——欧洲的几乎全土，同时

邦参与着这新的經营了。法蘭西，德意志，英吉利三国，是原有的，而又来了西班牙，意太利，荷蘭那样睡在过去的光荣里的諸邦，还要加些瑞士，瑙威，俄罗斯似的新脚色。于是就生出下面那样兴味很深的現象来——領导全欧文化的时代思想，虽然只有一个，但因了各个国度，而产物的彩色，即有不同。美术底創造的川流，都被种种的地方色，鮮明地染着色彩。时代思想的緯，和民族性的經，織出了美术史潮的华丽的文錦来。时代文化的艺术意欲，和民族固有的艺术意欲，兩相交叉。因此，凡欲考察近世的美术史潮者，即使并非維納派的学徒，而对于以深固的艺术意欲为本据的兩种基础現象，却也不能不加以重視了。

三

但在大体上，形成近世欧洲美术史潮的基調者，是法蘭西。从十八世紀以来，一向支配着欧洲美术界的大势的国民，是法蘭西人。而这国民所稟賦的民族性底天分，則是純造形底地来看事物的坚强的力。便是路易十三世时，为走避首都的繁华的活动，而永居罗馬的普珊，他的画風虽是濃重的古典主义底色彩，但已以正視事物的写实底的态度，为画家先該努力的第一义务了。逍遥于宾蒂阿丘上，向了圍繞着他的弟子們所說的艺术的奥义，就是"写实"。域多的画，是絢爛如喜剧的舞台面的，而他的領会了風景的美丽的裝飾底效果者，是往盧森堡宫苑中写生之賜。表情丰富的拉圖尔的肖像，穆然沉著的夏尔檀的靜物，大胖

特所喜欢的革命底的罗馬战士，安格尔的人体的柔軟的肌膚，陀拉克罗亞的强烈的色彩，即都出于正視事物的坚强之力的。盧梭，果尔培，穆納，順次使写实主义愈加徹底，更不消說了。便是那成了新的形式主义的祖师的綏珊，也就在凝視着物体的面的时候，开拓了他独特的境地。

委实不錯，法蘭西的画家們，是不大离开造形的問題的。为解釋"美术"这一个純造形上的問題計，他們常不拋弃造形的地位。縱使时代思潮怎样迫胁地逞着威力，他們也忠实地守着自己的地盤。縱有怎样地富于魅力的思想，也不能誘惑他們，使之忘却了本来的使命。經历了几乎三世紀之久的时期——至少，到二十世紀的初头为止——法蘭西的美术界，所以接續掌握着連綿的一系的統治权者，就因为这国民的性向，長于造形底文化之業的緣故。

然則法蘭西以外的国民怎样呢？尤其是常將燦爛的勛績，留在各种文化底創造的历史上的德意志民族，是怎样呢？承法蘭西的啓蒙运动之后，形成了十八世紀末叶以来思想界的中心底潮流的，是德意志。在艺术的分野，則巴赫以来的音乐史，也几乎就是德意志的音乐史。南方的諸国中，虽然也間或可見划分时代的作家，但和光怪陆离的德意志的音乐界，到底不能比拼。——和这相反，在造形底的文化上，事情是全兩样的。音乐和美术，也許帶着性格上相反的傾向的这兩种的艺术，对于涉及創造之業的国民，也站在显然互异的关系上的罢。从北方民族中，也叠出了美术史上的偉人。望藹克兄弟，調曇尔，望萊因——

只要举这几个氏名，大約也就够作十分的說明了……。

远的过去的事且放下。为使問題簡單起見，現在且將考察的范圍，只限于近代。在这里，也从北方民族里，有时产出足以划分时代的作家。而这些作家，还發揮着南方美术界中所決难遇見的独自性。那里面，且有康斯台不勒似的，做了法蘭西風景画界的指导者的人。但是，無論如何，那些作家所有的位置，是各个底。往往被作为欧洲美术界的基調的法蘭西所牽引。北欧的美术界所站的地盤，常常是不安定的。一遇时代的潮流的强的力，便每易于搖动。（照样的关系，翻历史也知道。在十六世紀后半的德意志，十七世紀末的荷蘭等，南方的影响，是常阻害北方固有的發达的。）

就大概而言，北欧的民族，在造形上的創造，对于时代思潮的力，也易于感到。那性格的强率，并不像法蘭西国民一样，在实際上和造形上的"工作"上出现，却动輒以潑剌的思想上和观念上的"意志"照样，留遺下来。这里是所以区分法德兩国民在美术界的一般的得失的机因。北欧民族——特是德意志民族，作为美术家，似乎太是"思想家"了。現在將問題仅限于美术一事的范圍而言——則法蘭西人在大体上，是好的現实主义者。北欧的人們却屡是，时常是不好的理想主义者。为理想家的北欧人，是常常忠实于自己的信念的。然而往往太过于忠实。他們屡來忘却了自己是美术家，容易成为作画的哲學者。崇奉高遥的古典主义的凱思典斯，是全沒有做过写生的事的。不屑

模特儿，只在头里面作画。陶醉于罗曼諦克思想的拿撒勒派的人們，則使美术当了宗教的奴婢。吃厭了洛思庚的思想的拉斐罗前派，怪异的詩人画家勃来克，宣講濃膩的自然神教的勃克林。——还有在一時期間，支配了德意志画界的許多历史哲学者們的队伙！

自然，生在法蘭西的作家之中，也有許多是时代的犧牲者。有如养在“中庸”的空气中的若干俗惡的时行作家，以及將印象派的技巧，做成一个教义，將自己驅入絕地的彩点画家等，是从法蘭西精神所直接引导出来的惡果。同时，在北欧的人們里，也有几个將他們特有的观念主义，和造形上的問題巧妙地联結起来的作家。望阿霍的热烈的自然賛美，蒙克的陰郁的人生观不䜃言，瑪来斯的高超的造形上的理想主义，勗溫特的可爱的童話，萊台勒的深刻的历史画，也無非都是只許北欧系統的画家所独具的才能的發露。正如諦卡諾的色彩和拉斐罗的構圖，滿是意太利風一样，侖勃蘭德和調壘尔的宗教底色彩，也無处不是北欧風。北欧的人們自从作了戈諦克的雕刻以来，是禀着他們固有的長处的。但他們的特性，却往往容易現为他們的短处。如近时，在时代思想之力的压迫底的时代，則这样的特性作为短处而出現的时候即更其多。他們的堅强的观念主义，动輒使画家忘却了本来的使命。就只有思想底的內容，总想破掉了造形上的形，膨張出来。但在幸运的时候，則思想和造形也保住适宜的調和，而發現惟北欧人才有的長处。

二　法蘭西大革命直前的美术界

以法蘭西大革命为界，展布开来的近世美术史潮的最初的發現，不消說，是古典主义。在批評家有温开勒曼[1]，在革命家有大辟特，在陶醉家生了凱思典斯的古典主义的滔滔的威力，風靡了美术界的情狀，且待后来再談。当本稿的开初，我所要先行一瞥的，是这样的古典主义全盛时代的發生以前的狀态。盛于十七世紀的，以中央集权制为基础的絢爛的宮廷文化的背后，是逐漸凝結着令人豫感十八世紀末叶的巨变的啓蒙思想的。这啓蒙主义的思潮，出現于美术界的姿态，凡有兩样。就是古典主义和道德主义。

啓蒙思想和古典主义之間，是原有着深的关系的。討論改良社会的人們，就过去的历史中，搜求他們所理想的社会的实例时，那被其选取的，大抵是古典希臘和古典罗馬。在十八世紀的啓蒙期，往昔的古典文化的时代也步步还童，成了社会改良的目标和模范。于是美术上的古典样式，即势必至成为社会一般的趣味了。画家則于古典时代的事迹中尋題材，建筑家則又来从新述說古典样式的理論。而这时候，恰又出了一件于古典主义的艺术运动，極

为有力的偶然的事件。朋卑，赫苦拉尼謨的組織底的發掘事業就是。埋在維苏斐阿的噴烟之下的古典时代的都市生活，从剛才出爐的面包起，直到家犬，从酒店妓寮起，直到富豪的邸宅，具备一切世相照样的情狀，都被發掘出来了。举世都睜起了好奇的眼睛。朋卑式的室內裝飾流行起来，以廢址作点綴的風景画大被賞玩。往意太利的旅客驟然加增，講述古典时代的書籍也为人們所爭讀了。即此，也就不難想見那憎厭了巴洛克趣味的濃重，疲劳于罗珂珂的絢爛的人心，是怎样热烈地迎取了古典趣味了罢。温开勒曼的艺术論之風靡一世，曼格司 (Raffael Mengs) 和凱諾伐 (Antonio Canova) 的婉順的似是而非古典样式之为世所尊，即全是这样的事情之賜。在德国美术家們之間，这傾向所以特为显著者，是不難从北欧民族的特性，推察而得的。

这时候，好个法蘭西的作家們，居然并沒有忘了他們的正当的使命。以巴黎集灵殿的建設者甚声的司拂罗 (Jacques Germain Soufflot)，以參透了服尔德性格的胸像馳誉的烏敦 (Antoine Houdon)，以嫵媚的自画像傳名的維齐路勃蘭 (Vigée-Lebrun)，虽說都是屬于似而非古典主义时代的作家，但决不如北欧的美术家們一般，具有陶醉底的婉順。个个都帶着"时代思想的綉像"以上的健实的。这是当然的事，仰端庄而純正的古典主义的作家普珊，为近世美术之祖的法蘭西人的国民性，要無端为时代思想所醉倒，是太棄着造形上的天分了。

話虽如此，对于古典主义的思想，未曾忘了本分的法蘭西国民，对于啓蒙思想的别一面——道德主义，却也不能守己了。憤怒于布尔蓬王朝特有的过度的官能生活所养成的蒲先（François Boucher）所画的放浪的裸女的嬌态和弗拉戈那尔（Honoré Fragonard）所写的淫靡的戏事，而生了極端地道德底的迪兌罗（Denis Diderot）的艺术观。想以画廊来做国民的修身教育所的他，便奨励那劝善懲惡的繪画。成于格萊士（J. Baptiste Greuze）之笔的天真爛漫的村女和各种諷刺底家庭風俗画，便是这样的艺术論的产物。而从中，如画着父子之爭之作，也不过是小学校底訓話的插画。在弗拉戈那尔的从鑰孔窺見房中的密事似的繪画之后，有格萊士的道德画，在蒲先的女子的玫瑰色的柔肌之后，有村女的晚禱，这是势所必至的。

还有，啓蒙期所特有的这样的現象，也見于英吉利[2]。將劝善懲惡底的故事，画成一副連作的荷槪斯（William Hogarth），是那代表者。史家是往往称荷槪斯为民众艺术之祖的。但是，有一个和典型底的北欧人的这英吉利人，成为有趣的对象的作家。帶着典型底的南欧人之血的西班牙的戈雅（F. J. de Goya）就是。作为一种罗珂珂画家，遺留着肖像画的戈雅，在别方面，也是豪放的热情的画家。对于在决斗和斗牛的描写上，挖出西班牙的世态来的他，自然并無啓蒙思想之类的影响。他但以南方風的單刀直入的率直，將浮世的爭竞，尽量攤在画面之上罢了。

然而也有虽然生在这样眩目的时代，却以像个对于社

会的艺术家似的無关心，而誠实地，养成了自己的个性的法蘭西作家。这就是反映着攝政期的風雅的趣味的域多(Antoin Watteau)，路易十五世时代的代表底肖像画家拉圖尔（La Tour）和呼吸那平民社会的質朴的空气的夏尔檀（J. S. Chardin）。

域多的画，引起人仿佛听着摩札德的室內乐一般的心情。在風雅而愉快的爽朗中，有輕輕的一縷哀愁流衍。那美，就正如反复着可憐的旋律的横笛的声音。知道將那时貴族社会的放縱的挑情的盛会在最好的意义上，加以美化的他，是高尙的"爱的詩人"。手卷似的"船渡之圖"和極小幅的"羽紗"和"蘭迪斐朗"——惟这些，正是布尔蓬王朝之夢的最美的紀念。

拉圖尔是能將易于消逝的表情，捉在小幅的墨笔画上的画家。当时一般的肖像画，一律是深通变丑女为美人的法术的幻术师，独有他一个，却描了照样的表情。無論在什么容顏上，都写出可讚的活活潑潑的个性的閃爍来。虽然也出入于显者之間，但未尝墮落在廷臣根性的阿諛里。虽在以纖手攬了宫廷的实权，势焰可墜飞鳥的朋波陀尔夫人之前，也随便地自行其奇特的举动。虽然夾在只有成衣匠一般根性的当时肖像画家之間，而惟有拉圖尔，是画着真的肖像。

为外科医生画了招牌，遂成出世之作的夏尔檀，是送了和当时貴族社会并無交涉的生涯的。生活在巴黎的質朴的平民之間的他，即从平民的日常生活中，發見好題目。

有如叠出于十七世紀的泥兌蘭的优秀的画家們一般，謹慎平和的日常生活的風俗画和穆然沈著的靜物画，是他的得意的境地。相傳眼識高明的一个亞克特美会員，曾經称贊他的靜物画，以为是拂蘭特尔画家的作品。夏尔檀的画風，是如此其泥兌蘭式的。一面呼吸着万事都尙奢华的空气，而追隨在荣盛于一世紀前的鄰国的作家們之后，独自靜靜地凝視着碟子，魚，果物的他，恰在一世紀后，又發見一个偉大的后繼者了。这人便是綏珊。

这时的情况，大体就是这样。在这里，大概可以这样地說罢。大革命以前的时候，指导着一般社会的思潮，是啓蒙主义的思想。以法蘭西为中心而兴起的这思潮，在法蘭西的美术界，自然也留下濃厚的痕迹的。和將起的大革命一同，这样的傾向便更加徹底，一时也获得画家的支配权。但是，另外还有几个作家，却幷不为啓蒙主义的思想底風潮所扰，而靜靜地走着艺术的本路。普珊，域多，夏尔檀——在这里，虽然隐約，却有着十七世紀以来，直至大革命止，統御着法蘭西画界的强的力。



三 古典主义的主导作家

如上文所述，和改良社会的呼声一同，漸次增加其密度的美术上的古典运动，是在一七八九年的法蘭西大革命前后的时候，入了全盛期。以古典罗馬的共和政治为模范的革命政府的方針，是照式照样地反映着当时的美术界的。和革命政府的要人罗拔士比合着步調的美术家，是大辟特。这發揮敏腕于查柯宾党政府的大辟特，其支配当时的美术界，是徹头徹尾查柯宾風。一七九三年所决行的美术亞克特美的封閉，也有置路易十六世于断头台的革命党員的盛气。以对于一切有力者的馬拉式的憎惡，厭惡着亞克特美的專横的大辟特，为雪多年的怨恨計，所敢行的首先的工作，是葬送亞克特美。

因为是这样的始末，所以和法蘭西大革命相关連的古典主义的美术运动，一面在法蘭西的美术界留下最濃厚的痕迹，是不消說得的。然而在别一面，則古典主义的艺术运动中，还有屬于思想方面的更純粹的半面。还有無所容心于社会上的問題和事件，只是神往于古典文化的时代与其美术样式，作为艺术上的理想世界的思潮。还有想在实行上，將以模仿古典美术为現代美术家的眞职务的温开勒

曼式的艺术論，加以具体化的美术家們。較为正确地說起来，也就是想做这样的尝試的一种气运，支配着信奉古典主义的一切作家的創作的华面。但是，这样的理想主义底的古典主义的流行，較之在無不实际底的法蘭西国民之間，却是北方民族間濃厚得远。如凱思典斯的繪画，梭尔跋勒特生的彫刻，洵开勒的建筑，即都是这濃厚的理想主义的产物。

兴起于法蘭西的艺术上的新运动，那动机是如此其社会运动底，实际底，而和这相对，在北欧民族之間的运动，却極端地思想底，非实际底的，从这事实来推察，一看便可以覺得要招致如下的結果来。就是，在法蘭西的艺术上的新运动，以造形上的問題而言，大概要比北欧諸国的这运动更不純，惟在北欧諸国，才能展开純艺术底的机运罢。但事实却正相反。無处不实际底的法蘭西人，对于美术上的制作，也是無处不实际底的。縱使制作上的动机或有不純，但一拏画笔在手，即总不失自己是一个画家的自覺。但北欧的作家們，則因为那制作的动机过于純粹之故，他們忘却了自己是美术家了。仅仅拘执于作为动机的思想底背景，而全不管实际上造形上的問題了。在这里，就自然而然地分出兩民族在美术史上的特性来。而且从这些特性，必然底地發生出来的作为美术家的兩民族的得失，也愈加明白。將这兩民族的特質，代表得最好的作家，是法蘭西的大辟特和什列斯威的凱思典斯，所以將这兩个作家的运命一比照，大概也就可以推見兩民族的美术史上的情况了。

a　大辟特的生涯与其事業

革命画家大辟特（Jacques Louis David）的生涯是由布尔蓬王朝的寵兒蒲先的提携而展开的，布尔蓬王家在美术的世界里，也于不識不知之中，培植了灭亡自己的萌芽，眞可以說是兴味很深的嘲弄。在盧佛尔美术館，收藏大辟特的大作的一室里，和“加冕式”和“荷拉調斯”相杂，挂着一張令人疑为从十八世紀的一室里錯弄进来的小幅的人物。然而这是毫無疑义的大辟特的画。是他还做維安的学生，正想往罗馬留学时候，画成了的画。这題为“瑪尔斯和密納尔跋之爭”的画，是因为想得罗馬奬，在一七七一年陈列于亞克特美的賽会的作品。色彩样式，都是罗珂珂風，可以使随便看去的人，誤为蒲先所作的这画，不过掙得了一个二等奬。然而作为紀念那支配着布尔蓬王家頹廢期的画界的蒲先和在查柯宾党全盛期大显威猛的大辟特的奇緣之作，却是無比的重要的史料，描着这样太平的画的青年，要成为那么可怕的大人物，恐怕是誰也不能豫料的罢。在稟有鉄一般坚强的意志的大辟特自己，要征服当时画界的一点盛气，也許是原来就有的，然而变化不常的时代思潮，却將他的运命，一直推蕩下去了。古典主义的新人，啓蒙思想的时行作家，革命政府的头領，拿破侖一世的首座宮廷画师——而最后，是勃呂舍勒的流謫生活。

世称古典主义的門戶，由維安（J. M. Vien）所指示，

借大辟特而开开。当罗珂珂的代表画家蒲先，將年青的大辟特托付維安时，是抱着許多不安的，但这老画家的不安，却和大辟特的罗馬留学一同成为事实而出現了。对于在維安工作場中，进步迅速的大辟特，要达到留学罗馬的夙望，那道路是意外地艰难。賽会的罗馬奬，極不容易給与他。自尊心很强的大辟特，受不住兩次的屈辱，竟至于决心要自杀。虽然借着朋友們的雄辯，恢复了勇气，但对于亞克特美的深的怨恨，在他的心里是沒有一时消散的。一七九三年的封閉亞克特美，便是对于这难忘的深恨的大胆的报复。

在一七七四年的賽会上，总算掙得罗馬奬的"司德拉武尼克"，也依然是十八世紀趣味之作；但旅居罗馬，知道了曼格司和溫开勒曼的艺术論，又游朋卑，目睹了罗馬人的日常生活以来，全然成为古典主义的画家了。古典主义的外衣，便立刻做了为征服社会之用的武器。画了在畢占德都門乞食的盲目的老將"培里薩留斯"，以諷刺王者的忘恩之后，又作代表罗馬人的公德的"荷拉調斯的家族"以贊美古昔的共和政治的他，已經是不可动搖的第一个时行画家了。

"荷拉調斯的家族"是出品于第一七八五年的展覽会的。接着，在八五年，出品了"服毒的苏格拉第"。而在八九年——在那大革命發生的一七八九年——則罗馬共和政治的代表者"勃魯圖斯"現。对于大辟特陈列的作品，因那时的趣味，一向是盛行議論着考古学上的正确之度的，但

"勃鲁圖斯"的所能喚起于世人的心中者，却只有共和政治的贊頌。当制作这画的时候，大辟特也并未怠慢于仔細的考古学上的准备，然而人們对于这样的問題，已經沒有兴趣了。沒有这样的余裕了。除了作为目下的大問題，贊頌共和政治的之外，都不願意入耳。那哭着的勃鲁圖斯的女兒的鬈髮紛乱的头，是用罗馬时代的作品巴剛忒的头，作为模特兒的——这样的事，已經成为并無关系的探索了。最要紧的，只是勃鲁圖斯的牺牲了私情的德行。但是，总之，投合时机的大辟特的巧妙的計算，是居然奏了功。而临末，他便將自己投入革命家的一伙里去了。

作为查柯宾党員的大辟特的活动，是很可观的。身为支配革命政府的大人物之一人，他的努力也向了美术界的事業。因为对于亞克特美的难忘的怨恨，終至于將这封閉起来，也就是这时代的举动。这时代，还举行了若干尝試，將他那艺术上的武器的古典主义，展向只是羨趣的空虛。但在别一面，足以辯护他是眞像法蘭西的美术家的几种作品，却也成于这时候。如描着在維尔賽的第三阶級的"宣誓式"的龐大的底稿，被杀在浴室中的"馬拉"的極意的写实底的画像，就都是紀念革命家的大辟特的作品，而同时也是保証他之为美术家的資格的史料。和空虛的古典主义远隔，而造端于稳固的写实的他的性格，从这些作品上，可以看得最分明。說到后来的制作"加冕式"时，大概还有叙述的机会罢，但虽在極其大举的許多人集合着的構圖中，也还要試行各个人物的裸体素描的那准备的綿密，以当时的事

情而論，却是很少有的。想要历史底地，紀念革命事業，因而經营起来的这些作品，加了或一程度的理想化，那自然是不消說，然而虽然如此，稳固的他的性格，要离开写实底的坚实，是不肯的。

和罗拔士比一同失脚的他，几乎送了性命。从暂时的牢獄生活得了解放后，他便遁出了政治上的混乱的生活，成为消日月于安静的工作場里的人了。在这时候，所描的大作，是"薩毘尼的女人"。当收了大效的这作品特别展覽时，在分給看客的解說中，有下面那样的句子：——

"对于我，已經加上的，以及此后大抵未必絕迹的駁难，是在說画中的英雄乃是裸体。然而將神明們，英雄們，和別的人物們，以裸体来表現，是容許古代美术家們的常習。画哲人，那模样是裸体的。搭布于肩，給以显示性格的附屬品。画战士，那模样是裸体的。战士是头戴胄，肩負劍，腕持盾，足穿靴。……一言以蔽之，則試作此画的我的意向，是在以希臘人罗馬人来临观我的画，也覺得和他們的習慣相符的正确，来描画古代的風習。"

作为古典主义的画論，大辟特所怀的意向，实际上是并不出于这解說以上的。这样的簡單的想法，頗招了后世的嘲笑。"大辟特所画的裸体的人物，所以是罗馬人者，不过是仗着戴胄这一点，这才知道的。"——由这样的嘲笑，遂給了古典主义一个綽号，称为"救火夫"。大約因为罗馬人和救火夫，都戴着胄的緣故罢。然而正因为大辟特的教义，

極其簡單，所以也無須怕將他的制作，从造形的問題拉开，而扯往思想底背景这方面去。招了后世的嘲笑的他的教义的簡單，同时也是救助了做画家的他的力量。

作为革命家的活动既經完結，作为宮廷画师的生活就开始了。画了"度越聖培那之嶮的拿破侖"，以取悅于名誉心强的偉大的科尔細加人的大闢特，是留下了一幅"加冕式"，以作紀念拿破侖一世的首座宮廷画师时代的巨制。

因为要紀念一八〇四年，在我后寺所举行的皇帝拿破侖一世和皇后約瑟芬的有名的加冕式，首座宮廷画师大闢特，便从皇帝受了制作的命令。成就了的作品，即刻送往盧佛尔，放在美术館的大厅中，以待一八〇八年的展覽会的开会。画幅是大得可观，構圖是非常复杂。画的中央，站着身被紅絨悬衣的皇帝，举着手，正要將冕加于跪在前面的皇后的头上。有荣誉的兩个貴女——罗悉福珂伯爵夫人和拉巴列忒夫人——执着皇后的悬衣的衣裾。皇帝的背后，則坐着教皇彪思七世，在右側，是教皇特派大使加普拉拉和加兑那尔的勃拉思基以及格来細亞的一个僧正。而环繞着这些中心人物的，是从巴黎的大僧正起，列着拿破侖的近亲，外国的使臣，將軍等。

然而这大举的仪式画，其实却是規模極大的肖像画。对于画在上面的許多人物的各个，是一一都做过綿密的准备的。有一些人，还不得不特地往大闢特的工作場里去写照。在大闢特的一生中，旋轉于他的周圍的社会之声的喧

嚣的叫唤之間，他也并沒有昏眩了那冷靜的“写实眼”。他当这畢生的大作的制作之际，是沒有忘却画家的眞本分的。惟这大举的仪式画，是和“宣誓式”，“馬拉”，以及萊凱密埃夫人的素衣的肖像画一同，可以滿足地辯护大辟特之为画家的作品。即使有投机底的湊趣主义和空虛的古典主义的危險的誘惑，然而为眞正的画家，所以贈貽于后世者甚大的他的面目，是在这巨制上最能窺見的。

命令于首座宫廷画师的他的制作，另外还有“軍旗授与式”“即位式”和“在市厅的受任式”等。然而已告成功的，却只有成績較遜的“軍旗授与式”。此外的計划，都和拿破侖的沒落同时消灭，成为荣华之夢了。

百日天下之际，对布尔蓬王家明示了反抗之意的大辟特，到路易十八世一复位，便被放逐于国外了。寓居罗馬是不准的，他便选了勃吕舍勒。恰如凱旋將軍一样，为勃吕舍勒的市民們所迎接的他，就在这地方优游俯仰，送了安靜的余生。对于画家們，勃吕舍勒是成为新的巡礼之地了，但在往訪大辟特的人們之中，就有年青的借里珂在內。惟这在一八一二年的展覽会里，才为这画界的霸者所知的借里珂，乃是对于古典主义首揭叛旗的热情的画家。

蘊在大辟特胸中的强固的良心，將他救助了。使他沒有終于成为“时代的插画”者，实在即由于他的尊重写实的性格。就因为有这緊要的一面，他的作品所以能將深的影响，給与法蘭西的画界的。大辟特工作場中所养成的直傳

弟子格罗，即繼承着他的宮廷画师那一面，以古今独步的战爭画家，仰为罗曼諦克繪画的鼻祖。照抄了大辟特的性格似的安格尔（J. G. Ingres）[3]，則使古典主义底傾向至于徹底，成了統法蘭西画界的肉体描写的典範。然而这兩个偉大的后繼者，却都以写实底表現，为他們艺术的生命的。从拿破侖的軍队往意大利，詳細地观察了战爭实狀的格罗，和虽然崇奉古典主义——以他自己的心情而言——却非常憎厭"理想化底表現的"安格尔[4]——都于此可以窺見和其师共通的法蘭西精神。只要有誰在左拉的小說《制作》里，看見了虽是極嫌惡安格尔的亚克特美主义的綏珊，而在那坚实的肉体描写上，却很受了牽引的那事实（？），則对于这一面的事情，便能够十分肯定了罢。十九世紀开初的法蘭西風的古典主义运动，是怎样性質的事，算是由代表者大辟特的考察上，推察而知大概了，那么，这一样的古典主义的思想，又怎地感动了北欧的作家呢？以下，且以凱思典斯为中心，来試行这方面的考察罢。

b 凱思典斯的生涯及其历史底使命

一七五四年，雅各亚謨司凱思典斯（Jakob Armus Carstens）生在北海之濱的什列斯威的墾克佑干的一間磨粉厂里了。是农夫的兒子，在附屬于什列斯威的寺院的学校里通学的，但当休暇的时間，便总看着寺院的祭壇画。虽然做了箍桶店的徒弟，終日揮着鉄槌，而一到所余的夜的时間，即去練習素描，或則閱讀艺术上的書籍。尤其愛

看惠物的《繪画美論》，而神往于身居北地者所难于想像的古典时代的艺术。一七七六年，他終于决計弃去工人生活，委身于画术了，但不喜欢規则的修習，到一七七九年，这才进了珂本哈干的亚克特美。然而这也不过因为想得留学罗馬的奬金。在他那神往于斐提亚斯和拉斐罗的心中，则超越了一切的計算，几乎盲目底地只望着理想的实現。因此，在珂本哈干，也并不看那些陈列在画廊中的繪画，却只亲近着亚克特美所藏的古代雕刻的模造品。然而在凱思典斯的性格上，是有一种奇异的特征的，便是这些模造品，他也并不摹写。但追寻着留在心中的印象，在想像中作画，是他的通常的習慣。在远离原作的他，那未見的庄严的世界，是只准在空想里生發的。南欧的作家們，要从原作——或較为完全的模造品——来取着实的素描，固然是做得到的，然而生在北国的凱思典斯，却只能靠了不完全的石膏像，在心中描出古典艺术的影象。不肯写生，喜欢空想的他的性格，那由来就在生于北国的画家所遭逢的这样的境遇，尤在偏好亲近理想和想像的世界的北方民族的国民性。所以，美术史上所有的凱思典斯的特殊的意义，單在他的艺术底才能里面，也是看不出来的。倒不如說，却在一面为新的艺术上的信念所領导，一面则开拓着自己的路的他那艺术的意欲这东西里面罢。換了話說，也就是所以使凱思典斯的名声不朽者，乃是远远地隐在造形底表現的背后的那理想这东西。

在珂本哈干的亚克特美里，他的才能是很受賞識的，

但因为攻击了关于給与罗馬奬的当局的办法，便被斥于亞克特美，只好积一点肖像画的潤笔，以作罗馬巡礼的旅費了。一七八三年，他終于和一个至亲，徒步越过了亞勒寳。然而当寓居曼杜亞，正在热心地临摹着求理阿罗馬諾的时候，竟失掉了有限的旅費，于是只得連向来所神往的罗馬也不再瞻仰，回到德国去。五年之后，以寒餓無依之身，住在柏林；幸而得了那时的大臣哈涅支男爵的后援，这才不愁生活，并且和那地方的美术界往来，終于能够往罗馬留学。到一七九二年，凱思典斯平生的願望达到了。他伴着结为朋友的建筑家該內黎，登程向他所傾慕的罗馬去了。

然而恩惠来得太迟。在凱思典斯，已經沒有够使这新的幸运發展起来的力量了。他將工作的范圍，只以略施陰影的輪廓的素描为限。修習彩画的机会，有是有的，但他并不設法。在他，对于色彩这东西的感觉，是欠缺的。不但这样。擅長于肖像画的他，观察的才能虽然确有充足的天禀，但他住慣在空想的世界里了，常恐將蘊蓄在自己構想中的幻想破坏，就虽在各个的 Akt 的練習上，也不想用模特兒。古典时代的仿造品——但其中的許多，乃只是正在使游覽跋第凱諾的現在的旅人們失望的拙劣的“工艺品”——和密开朗改罗和拉斐罗，不过單使他的心感激罢了。当一七九五年，在罗馬举行那企圖素描的个人展覽会时，因为分明的技巧上的缺陷，頗招了法蘭西亞克特美人員的嘲笑。凱思典斯寓居罗馬时最大之作，恐怕是取題材

于呵美罗斯的人和詩的各种作品罢。但在这些只求大鋪排的效果，而將人体的正确的模样，反很付之等閑的素描上，也不过可以窺見他的太执一了的性格。虽經哈涅支男爵的劝告，而不能离开"永远之都"的凱思典斯，遂終为保护者所弃，一任运命的播弄。因为过度的努力的結果，成了肺病的他，于是締造着称为"黃金时代"这一幅爽朗的画的構想，化为异乡之土了。

北方風的太理想主义底的古典主义，以怎样的姿态出現，怎样地引导了北方的美术家呢？这些事情，在上文所述的凱思典斯的生涯中，就很可以窺見。凱思典斯所寻求的世界，并非"造形这东西的世界"。在他，造形这东西的世界，無非所以把握理想的世界的不过一种手段罢了。以肉体作理想的象征，以比喻为最上的題材的凱思典斯的意向，即都从这里出發的。寻求肉体这东西的美，并非他所經营。他所期望的，是描出以肉体为象征的理想。他并不为描写那充滿画幅的现实的姿态这东西計，选取題材。他所寻求的，是表现于画面的姿态，象征着什么的理想。爱用比喻的凱思典斯的意向，即从这里出發的。輕視着造形这东西的意义的他，作为画家，原是不会成功的。然而那純粹的——太純粹的——艺术上的信念，却共鳴于北方美术家們的理想主义底的性向。法蘭西的画家們，虽然蔑視他的技术的拙劣，而北方的美术家們，受他的影响却多。專描写些素描和画稿，便已自足的許多德意志美术家們，

便是凱思典斯正系的作家。而从中，丹麦的雕刻家巴綏勒梭尔跋勒特生 (Barthel Thorwaldsen)，尤为他的最优的后繼者。正如凱思典斯的喜欢輪廓的素描似的，梭尔跋勒特生所最得意者，是鐫刻摹古的浮雕；他又如凱思典斯一样，取比喻来作材料。刻了披着古式的妥咯的冷的——然而非常有名的——基督之像者，是梭尔跋勒特生。在無力地展着兩手的基督的姿态上，那行礼于祭壇前面的祭司一般的靜穆，是有的罢。但并無济度众生的救世主的爱的深。——在这里，即存着古典主义时代的雕刻所共通的宿命底的性質。由北方的美术家标榜起来的古典主义的思潮，于是成为空想底的理想主义，而且必然底地，成为空虛的形式主义，馴致了置純造形上的問題于不顧的結果了。

四　罗曼諦克思潮和繪画

較之古典主义的思潮，精神尤为高迈的罗曼諦克的时代精神，將怎样的交涉，齎給美术界了呢？古典主义的思想，是在明白的理智之下，只幻想着理想的世界的，在这之后，以人間底感情的自由的高翔和对于超现实底的事物的热烈的神往为生命的罗曼諦克的精神，便覚醒了。这新的思潮，將怎样的影像，投在造形底文化的鏡面上了呢？而且以法蘭西和德意志为中心的兩种性格不同的民族的各个，旣然受了这新的思潮，又显出怎样不同的态度呢？代表这兩民族的美术家們，各以怎样的方法，进这新时代去的呢？——在这里，就發見近世美术史上的兴味最深的問題之一。但是，要將近世美术史上最为复杂的时代的当时美术界的狀态，亘全体探究起来，恐怕是不容易的。所以現在只將范圍限于極少数的作家，暫来試行考察罢。

a　借里珂和陀拉克罗亞

"假如在法蘭西，也見有可以称为罗曼諦克的思潮的东西……"或者是"在維克多雩俄也得称为罗曼諦克的范圍內……"加上这样的条件，以論法蘭西的罗曼諦克者，是德

国美术史家的常習。这样的思路，实在是將对于罗曼諦克思潮的法德兩国的关系，說得非常簡明的。为什么呢？就因为从以極端地超現实底的神往为根柢的德意志罗曼諦克思潮看来，法蘭西的这个，是太过于現实底的了。

在法蘭西的罗曼諦克的美术运动，是从那里發生的呢？以什么为發端，而达了那絢爛的發展的呢？——要以全体来回答这問題，并不是容易事。非有涉及極沈悶而广泛的范圍的探索，大概到底不能給一个滿足的解答的罢。然而，至少，成为在法蘭西美术史上，招致这新时代的最大原因之一者，实在是格罗（Jean Gros）的战爭画。随着拿破侖的意大利远征——虽是一个非战斗員——在眼前經驗了战乱的实况的他，便成了当时最杰出的战爭画家了。在他，首先有大得称誉的“茄法的黑疫病人”，及“埃罗之战”和“亚蒲吉尔之战”等的大作。而这些战爭画，則違反了以古典主义的后繼者自任的格罗的豫期——与其这样說，倒不如說是逆了他的主意——竟使他成了罗曼諦克画派的始祖。因为描寫在他的战爭画上的伤病兵的苦痛的表情，勇猛的軍馬的热情，新式的絢爛的色彩，东方土民的風俗——在这里，是法蘭西罗曼諦克的画題的一切，無不准备齐全了。

反抗古典主义的傳統而起的第一个画家，是綏阿陀尔借里珂（Th. Géricault）。从格罗的画上，学得色彩底地观看事物，且为战士和軍馬的画法所刺激的他，从拿破侖的好运將終的时候起，漸惹識者的注意了。終在一八一九年的展覽会里，陈列出“美杜薩之筏”来，为新时代吐了万丈

的气焰。这幅画，是可怕的新聞記事的庄严化。描寫出載着触礁的兵艦美杜薩的一部分艦員的筏，經过長久的漂泛之后，載了殘存的少数的人們，在怒濤中流蕩的模样的。还未失尽生气的几个艦員，望見了远处的船影，嘶声求着救助。呼吸已絕的尸骸，則横陈着裸露的肢体，一半浸在水中。如果除去了帶青的褐色的基調和肉体描寫的几分雕刻底的堅强，已經是無可游移的罗曼諦克期的作品了。况且那構想之大胆，則又何如。在由"战神"拿破侖的賛賞，仅將現实的世界收入画題的当时的美术界里，这画的構想，委实是前代未聞的大胆的。

然而更有趣的，是借里珂为了这繪画，所做的准备的綿密。他不但亲往病院，細看發作的痛楚和临終的苦惱；或將死尸画成略圖；或留存肉体的一部分，直到腐爛，以观察其經过而已。还托乘筏生还的船匠，使作木筏的模型；又請了正患黃疸的朋友，作为模特兒；并且往亚勃尔，以研究海洋和天空；也詳細訪問遭难船舶的閱历。后文也要叙及，和借里珂的这样的制作法相对，則当时德国画家們所住的空想的世界，是多么安閑呵！——然而借里珂可惜竟为运命所弃了。太爱馳馬的他，終于因为先前墜馬之际所受的伤而夭死了。

但他有非常出色的——竟是胜过几倍的——后繼者。在圭蘭的工作場里認識的陀拉克罗亚（Eugéne Delacroix）就是。称为"罗曼諦克的獅子"的他的笔力，正如左拉的評語一样，实在是很出色的。"怎样的腕力呵。如果一任他，

就会用颜料塗遍了全巴黎的牆壁的罢。他的調色版，是沸騰着的……。"

在兒童时候，就遭了好几回几乎失掉性命的事的他，是为了制作欲，辛苦着羸弱的身体，工作了一生世。也不想教养学生，也不起統御流派的兴味，就是独自一个，埋头于制作，將生涯在激烈的爭斗里度尽了。和罗曼諦克的文学思想共鳴頗深的他的性格，在画題的采取和表現的方法上，都濃厚地反映着。不但这样，直到他的态度为止——陀拉克罗亞的一切，实在是"罗曼諦克的獅子"似的。寻求着偉大的，熱情底的，英雄底的东西，以涵养大排場的構想的陀拉克罗亞，是常喜欢大規模的事業的。先从慢慢地安排構想起，于是屢次試行綿密的練習。而最后，則以猛烈之势，徑向画布上。在極少的夜餐和因热中而不安的睡眠之后，每日反复着这样的努力。到疲乏不堪的时候，画就成功了。只要一听那大作"希阿的屠杀"画成只費四天的話，則制作的猛烈之度，也就可以窺見了罢。

世称这"罗曼諦克的獅子"，为盧本斯的再生。具有多方面底的才能的他，即以一个人，肩着法蘭西罗曼諦克的画派。色彩的强調，熱情的表现，东洋風物的描寫，叙事詩的造形化——他以一人之力，將法蘭西罗曼諦克美术的要求，全部塡滿了。相傳陀拉克罗亞的經营構圖，是先只从安排色彩开手的，到后来，便日見其增强了色彩的威力。凡有在他旅行亞尔借利亞时所得的最美的作品"亞尔借利亞的女人"之前，虽是盤桓过極少时間的人，怕也畢生忘

不了这画的色彩的魅力罢。"暂时經过了暗淡的廊下，才进妇女室。在绸緞和黄金的交錯中，出现的妇孺的新鲜的顏色和活潑潑的光，觉得眼睛为之昏眩……"这是陀拉克罗亞自己在書簡中所說的，但"亞尔借里亞的女人"，大概可以說，是將这秘密境的蠱惑底的魅力，描得最美的了。

从陈列于一八二二年的展覽会的出世之作"在地獄中的但丁和維尔吉勒"起——虽然色彩是暗的——已經明示着陀拉克罗亞的性格。在濃重的，郁悶的，呼吸艰难的氛圍气里，那地獄的海，漾着不吉的波。罪人們的赤裸的身軀，在其間宛轉，痙攣，展伸。也有因苦而喘，因怒而狂，一面咬住船边的妄者……。是具有和借里珂的后繼者相当的風格的画。这才在"美杜薩之筏"的寫实味上，加添了像个罗曼蒂克的超现实底的深刻了。穷苦的陀拉克罗亞，是將这画嵌了一个簡質的木匡去陈列的，看透了他的异常的才能的格罗，便用自費給換了像样的匡子。

其次的大作，是威压了一八二四年的展覽会，而成为对于古典派的挑战書的"希阿的屠杀"。支配着当时全欧的人心的近东問題，是摯愛希臘的热情詩人裴倫的參战，成为直接的刺戟，而將这画的構想，給与陀拉克罗亞的。是使人覺得土耳其兵的殘虐和希臘民族的悲慘的情形，都迫于眉睫之前的画。將系年青妇女的头髮于馬上，牵曳着走的土耳其兵，和一半失神，而委身于异教徒的暴虐的希臘的人們，大大地画作前景；將屠杀和放火的混乱的情形，隐約地画作背景的这画，連对他素有好意的格罗，也因而

恐怂了。“这是繪画的屠杀呵。” (C'est le massacre de la peinture) 虽是那战爭画的始祖，也这样叫了起來。这画給与法蘭西画界的刺戟，就有这样大。因为这一年的展覽会里，还陈列着古典派的名人安格尔所画的，極意亞克特美式的——全然拉斐罗式的——“路易十三世的訴願”，所以陀拉克罗亞在“希阿的屠杀”上所尝試的意向的大胆，便显得更分明。使法蘭西的画界，都卷入剧烈的爭斗里去的古典派和罗曼諦克派的对抗的情形，竟具体化在陈列于二四年展覽会的兩派的驍將的作品上，也是兴味很深的事。惟这画，实在便是罗曼諦克派对于安格尔一派古典主义者的哀的美敦書。

因为这画买到盧森儷去的結果，陀拉克罗亞也能够往訪傾慕的国度英吉利了。于是才开手从司各得，沙士比亞，裴倫这些人的文学里，来寻覓題材。其中的最显著的，是从裴倫的詩而想起的——然而画了和詩的內容兩样的情节的——“薩达那波勒”。亞述王薩达那波勒，当巴比倫陷落之際，积起柴薪来，上置美丽的床，躺着。而且吩咐奴隶們，將他生前所寵爱的一切的东西——从女人們起，直到乘馬和爱犬——都在眼前刺杀。画是極其盧本斯式的，然而不免有几分混沌之感，色彩的用法，也到处总觉得有些稀薄。而这画之后，是那杰出的“一八三〇年七月二八日”出现了。是描寫七月革命的巷战之作。手揮三色旗的半裸体的肉感底的女人站在前面。这是“自由”的女神。拿着手槍，戴着便帽的孩子，和戴了絹帽，捏着劍槍的男人，跟

在那后面。这是用日常的服裝，来描当时的事件最初的画。这画之后，接着是上文説过的——恐怕是他手笔中最美的——“亞尔借利亞的女人”；接着是东方的風俗画和許多狩獵画；最后，就接着極出色的“十字軍入康士坦丁堡”。描在这画的前景里的裸体女人的背上的色彩，曾經刺戟了印象派的作家，是有名的話。从格罗以来的以东方風物作藻飾的战爭画，到这一幅，遂达了純化已極的終局的完成。帶青色的那色調的强有力，恐怕未必会有从观者的記忆上消掉的时候罢。

能如陀拉克罗亞的画那样，造形上的形式和含蓄于內的構想底內容，都个性底地統一着，并且互相映發着的时会——尤其在罗曼諦克期——是很少的。許多罗曼諦克画家——虽在法蘭西那样尊重造形底表現的国民中，也所不免——都陷于所謂“文学底表現”的邪道，以徒欲單是着重于題材底的要素的結果，势必至于在繪画上，大抵閑却了造形底的要素了，对于他們，惟有陀拉克罗亞，却是徹头徹尾，正經的“画家”。不束縛于教义，不标榜着流派的他，是只使那泉涌一般丰饒的罗曼諦克底热情，仅發露于純粹地造形底的东西的形式上的。以禀着那样的文学底笔力和丰富的趣味的他，而不談教义，也不耽趣味，但一任画家模样的本能之力，来統御自己的事，在罗曼諦克的时代，是極为稀有的現象。但是，罗曼諦克的繪画——倘要走造形美术的正道——是不可不以这样的稀有的大作家为指导者的。虽在法蘭西，陀拉克罗亞也还是孤独的画家。因为

如布朗借那样，以画家而論，并無价值，然而在文学者之間，却是有名的作家，以及大受俗众賞識的陀拉罗修等輩，都正在时髦的緣故。但在德国，則这文学偏重和思想偏重之弊，可更甚了。

b 德意志罗曼諦克和珂内留斯

德意志罗曼諦克的美术运动，那出發点，是也站在純粹地"造形艺术底"的正路上的。神往于古典主义的，即遙远的——而且民族不同的——异乡的心，現今是要反省自己的历史了。对于惟独确为自己們的民族所有的可以怀念的过去，那新的追忆，觉醒起来了。于是潔于眞实和信仰的gute, alte Zeit——可念的往昔——的記忆，便充滿了人們的心。从古典主义的理性底啓蒙，向罗曼諦克的感情底灵感——在这里，被發見了可以指导新时代的艺术的机因。

罗曼諦克思潮的先导者，是文学者和批評家。域干罗达(Wackenroder)和悌克(Tieck)，首先發觉了对于古典文化的时代，祖国的往昔也应給同等地估价。不复因为沒有希臘那样的神祠，来罵祖国的中世紀，却在中世紀的美术里，也看見了和在希臘的一样，尊严的神的發現了。而且还要从艺术上，去寻求精神之美，眞实之深，信仰之高。以艺术的观照，比較祈禱，而終至于惟独崇拜了眞是基督教底的艺术。

他們兩人，同作德意志的国內巡游，很为戈諦克的寺

院和调罢尔的繪画所感动。域干罗达之作"爱艺术的修士抒怀录"(Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders)，便是这一时代的好記念。繼他們之后者，有勗莱該勒兄弟 (Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel)。弗里特力勗莱該勒寓居巴黎，考察了聚在那里的历代的大作，而將成果登在报章《欧罗巴》上。奥古斯忒威廉則在那講义上，和古典主义的形式主义战斗。

这些文学批評家的言論，很給了年青美术家不少的影响。他們要从古典模仿的傳統脫离，以虔敬的心，更来熟視自然的姿态了。凱思巴尔弗里特力 (Kaspar Friedrich) 和菲立普渥多俞該 (Philipp Otto Runge)，便是那代表者……。然而不多久，从發心純粹的动机中，竟强暴地萌生了濃厚的教义，初兴的新鮮的艺术运动，頃刻間变为沈悶的尙古主义了。而这全然硬化了的罗曼諦克的代表作家，是彼得珂內留斯。

彼得珂內留斯 (Peter Cornelius) 是生于狄赛陀夫的画师的家里的，年十三，便已进了那地方的亚克特美。从年青时候起，就有取古来的大家，加以折衷模仿的嗜好了。使德国的美术界，好容易这才萌發出来的潑剌的自然观的萌芽，尽归枯槁者，其实便是珂內留斯。他不但模仿德意志国粹的大作家調罢尔而已，还从十五世紀意太利的美术家們起，到拉斐罗，密开朗改罗——不但这些，其实是——古典美术止，一切样式，都想收納。分明地可以看

取这种倾向之作，是在調壘尔心醉时代所試作的，題为“瞿提的法司德”的素描的一套。人物的服飾，都是調壘尔式的循規蹈矩。本来拙于素描的他，就用古風来描出弯弯曲曲的綫，人物的样子，也故意拟古，画得頗細長。在这里，可以窺見德意志的古画以及意太利文艺复兴初期的画風的消化未尽的模仿。

一八一一年，珂內留斯赴罗馬。这地方，是已經有阿跋尔勃克 (Overbeck) 及其他拿撒勒派 (Nazarener) 的画家們，聚在聖伊希特罗寺，度着修士似的生活的。当这时，在実譜阿丘上的巴多尔覺氏，便为这一派的画家們开放邸第，使他們作壁画。乐得描写生地壁画的机会的他們，便从約瑟的生涯里选取題材，試行合作。这画現今保存在柏林的国民美术館，但是熟悉于意太利的壁画的人們，和这幼稚的壁画相对，怕要很吃一惊的罢。將童話的插圖照样扩大而作壁画一般的笔法和生澀的拙劣的彩色!委实是乡下人似的笨相。然而好事的罗馬人，却將便宜地成功的壁画，視同至宝了。穆希密氏也招致他們，使在苑亭的三室里，描写生地壁画。他們即从意太利的大詩人但丁，亚理阿斯多，达梭等选定題材，安排在三室里。聶諾尔 (Schnorr) 从亚理阿斯多的《罗蘭特》，阿跋尔勃克和斐力錫(Führich) 从达梭的《得了自由的耶路撒冷》里，采取題材。珂內留斯是从但丁的《神曲》中取了画題，开手制作了的，但自从他离开罗馬以后，便由范德(Veit) 續作，最后，是珂霍 (Koch)將这完成了。

一八二一年以来，应普鲁士政府之招，做着狄赛陀夫的亚克特美長官的珂內留斯，屬望于巴倫的名王路特惠錫所治的綿兴市了。他为了这美术之都，所做的最初的制作，是在收藏古典美术的石刻館的天井上，繪画希臘的神話和英雄譚。然而囑咐給他的題目，較之裝飾底，却是重在哲学底的。要排列普罗美調斯和爱罗斯；时間和空間，四季，朝夕的象征；天界，水界，冥界及其他英雄們。必須以赫拉克来斯表人德，阿尔苇阿斯表爱，亚理恩表神惠。而且还有托罗亚之战……。因为囑托的主旨，并非求裝飾的效果，而在深刻的意义的象征，所以珂內留斯用了本色的——德意志風的——坚定，也就能够办妥了。

暂时在国內的各处，經营制作之后，他便离了狄赛陀夫的教职，定居綿兴市。这时得了裝飾繪画館的長廊的委托，然而他的抱負，是在胜过拉斐罗的画廊（教皇宫內）。但决不是在那成績上——因为他以为仅作此想，也便是瀆神之罪的——。倒是想以思想上的結構来取胜。是用思想的深邃，来克服描写的技巧的——誠然像个德意志人的手段。然而那結果，却不过表示了裝飾法的拙劣和色彩的缺陷罢了。

其次的工作，是路特惠錫寺的生地壁画。在"审判"圖上，珂內留斯的計画，是在"訂正"那息斯丁礼堂的密开朗改罗。將密开朗改罗的粗暴，柔以拉斐罗的优美，將密开朗改罗的壯偉的人物，改成調龘尔和希綿来黎那样的枯瘠的風姿——这些是他的主意。單是企圖素描，是巧妙地成

功了。然而也不顧技巧之拙，居然描画了的生地壁画，却虽在已經褪色的現在，也还是不堪。

一八四一年，珂內留斯因为拙于設色，为路特惠鏝二世所厭，于是到了柏林。在这地方，他的"蛮勇"，还是使人們咋舌，但是給呵罕卓倫氏墓上所計画的構想，却恢复了他已玷的名声。描写和他的性情最为相宜的"观念画"的机会，終于来到了。在这里，神学，哲学，演剧，美术，都保持着調和。"死是罪孽的报应，然而神的惠賜，是永远的生"那几句，是这所画的說教的題目。在这画的非常的大鋪排，而且煩瑣的構想之中，最夺目，也最有名的，是"默示录的騎士"。虽然也使人記起調壘尔所作的題目相同的木版画来，而这珂內留斯之作，却陰森而强烈得远。使人类灭亡的四物——战爭，瘟疫，饑饉，死亡——在震慴的人們之上，暴風雨一般地馳驅。凡有在柏林的国民美术館的阶梯的壁上，看見和德国最大的历史画家萊台勒的素描并揭着的这画的龐大的素描者，恐怕就非將对于珂內留斯的酷評取消不可罢。將墓上的壁画，中止实施的时候，珂內留斯的失望是很大的。但是，惟这不幸，于他却反而是天惠。为什么呢？因为幸而在未然之前，將曝露彩色上的缺陷，使辛勤的構想也因而前功尽弃的危險，豫先防止了。惟在这里，他可以永远保存無玷的荣誉。这勤勉而長久的一生中的最后的大作——且是和他的天分最为相宜的大作——，以最为有利的狀态——只是画稿——，遺留下来的事，大約是誰也不能因此沒有几分感慨的罢。仿佛神

也哀憐了这沒有运气的忠僕似的。

陀拉克罗亚和珂內留斯——这是怎样神奇的对照呵。將蓄积在法蘭西文化的傳統中的一切优秀的技巧，加以驅使，而創造了純粹造形底的，那出色的宇宙——在那里面，是永远旋轉着美而有力的色彩和一切人間底的热情——的陀拉克罗亞，和北欧的乡下人一般的無骨力，全然缺着做画家的天分，却只蟄居于隐在想錯了的構想之中的哲学底的观念世界里的珂內留斯。我們試一想像这在最大限度上，傾向不同的兩个大人物，在南北兩方，同时——而且被同一的思潮引导着——盛行活动的模样，实在是兴味很深的。陀拉克罗亞虽于大規模的壁画，也宁可犧牲了裝飾底效果，描作油画風。珂內留斯則便是描在画布上的油画，也总想显出生地壁画之感。陀拉克罗亞的沈潜于作为画家的技巧，珂內留斯的夢想着理想的实現，是竟至于如此之甚的。倘將他們兩个，从“偉大”这一点上比較起来，那無須說，陀拉克罗亞要高到不能比拟。(不独以作为画家而論，只要一讀他所遺留下来的日記和評論，便知道虽在一般底教养上，也是一个杰出的人物。)然而，虽然如此，这兩个作家，在比較法德兩国罗曼謫克思想的造形底表現时，是可以用作最适当的材料的罢。

c 异乡情调和故事

但是，为使法德兩国对于罗曼謫克的关系較为分明起

見，我还要关于兩个可爱的作家，来費去一些話。这便是受了陀拉克罗亞的影响的襄綏里阿和珂內留斯的弟子勗溫特。

綏阿陀尔襄綏里阿（Théodore Chaseriau）者，在那血液中，就已經稟着怀慕异乡的心情的。当初，是安格尔的大弟子，曾受很大的屬望和信賴，然而襄綏里阿的心，却漸漸和这古典主义的收功者离开了。而且又恰与帶着正反对的傾向的，——在安格尔，是最大仇敌的——陀拉克罗亞相接近。生来就已繼承着的异乡土底的性格，漸次支配了他的艺术了。戈恬評为"印度女子似的"的"藹司台尔"，賦然是有着东洋底的肉体的女人。由印象深的——在襄綏里阿画里所独有的——大的眼睛而生色的那面貌，和微瘦，但却極有魅力的肉体，都馥郁地騰着十分洗練的异乡情調的香。是象牙一般皮膚的女人所特有的，神奇地蠱惑底的印象。法蘭西画家的异乡趣味，是始于格罗和罗培尔（Léopold Robert），通俗化于陀康（Decamps），白熱化于陀拉克罗亞，而陈腐于弗罗曼坦（Fromentin）的。这，罗曼諦克美术的显著的傾向之一，由受了陀拉克罗亞的感化的襄綏里阿来完成，正是很自然的事。

摩理文望勗溫特（Moritz von Schwind）是綿兴时代的珂內留斯引导出来的。然而师弟的性格完全兩样。和尊大而沈悶的珂內留斯相反，勗溫特是又飄逸，又澄明。帶着北方气的——然而用維納的空气来洗練过了的——高雅的諧諧和快活的开朗的勗溫特，令人記起格林的童話，烏蘭

特的俗歌，亚罕陀夫的故事和摩札德的歌剧来。凡有在綿兴的雪克画館所藏的許多小匡上，看見德意志風的傳說的世界的人，大概总感到雪夜在鑪边听講童話一般的想念罢。“被捕的王女”，“三个隐者”，“妖精的舞蹈”，“魔王”，“神奇的角笛”，“林中的礼拜堂”……好像是得了美裝的童話本子的孩子，开手来翻之际的的心情。从描着“七匹烏鴉”的一套水彩画起，至飾着瓦尔特堡城內的歌厅的壁画“竞唱”止——不但这一些，至于平常的風俗画“新婚旅行”和“早晨的室內”，也無不沁着幽婉的德意志罗曼諦克的空气的。在珂內留斯以駭人的喧嚷的大声說教的旁边，有一个低声喁喁地給听故事的尉温特，在德意志的画界，确是可貴的慰借。(关于尉温特的朋友力錫泰尔，后来也許要講起的。)襄綏里阿和尉温特——在这里，也可以窺見法德兩国趣味的不同。

五 历史底兴味和艺术

a 历史画家

法蘭西的历史画的始祖，是賛誦“現代的英雄”的格罗。自己随着拿破侖的軍队，实驗了战爭的情形，在格罗，是極其有益的事。然而，自从画了“在亚尔科的拿破侖”，为这偉大的“名心的化身”所賞的他，要而言之，終究不脫御用画家的运命。尤其是，因为拿破侖自己的主意，是在經画家之手，將本身的風采加以英雄化，借此来作維持人望的手段的，故格罗制作中，也势必至于墮落到廷臣的阿諛里面去。其实，如“耶罗之战”，原是拿破侖先自定了贊美自己的德行的主旨，即以这为題目，来开賽会的。自从以“茄法的黑疫病人”为峻絕的格罗的制作以来，逐年失去活潑的生气，終至在“路易十八世的神化”那些上，暴露了可笑的空虛；而自沈于賽因河的支流的他，說起来，也是时代的可憐的犧牲者。但是，以御用画家終身的他的才能的别一面，却有出色的历史画家的要素的。如一八一二年所画的“法蘭卓一世和查理五世的聖安敦寺訪問”，便是可以代表那見弃的他的半面的作品。

承格罗之后，成了历史画家的，是和陀拉克罗亚同时的保罗陀拉罗修（Paul Delaroche）。然而陀拉罗修也竟以皮相底的社会生活的寵兒沒世。呼吸着中庸的軟弱的空气，只要能惹俗人的便宜的感兴，就满足了。一面在“以利沙白的临終”和“基士公的杀害”上，显示着相当出色的才能，而又画出听到刺客的临近，互相拥抱的可憐的“爱德华四世的兩王子”那样，喜欢弄一点惨然的演剧心緒的他，是欠缺着画界的大人物的强有力的素質的。在这时代的法蘭西，其实除了唯一的陀拉克罗亚，則描写像样的历史画的人，一个也沒有。

然則德意志人怎样呢？在思想底的深，动輒成为造形上的淺，而發露出来的他們，历史画——作为理想画的一种——应該是最相宜的題目。惟在历史画，应該充足地發揮出他們的个性来。果然，德意志是，在历史画家里面，發見了作为这国民的光彩的一个作家了。生在和凱尔大帝因緣很深的亞罕的亞勒弗来特莱台勒（Alfred Rethel）就是。

是早熟的少年，早就和狄賽陀夫的画界相接触了的莱台勒，有着和当时的年青美术家們不同的一种特性。这便是他虽在从历史和叙事詩的大鋪排的場面中，采取題材之际，也有識别那适宜于造形上的表現与否的鋭敏的能力。惟这能力，在历史画家是必要的条件，而历来的德国画家，却沒有一个曾經有过的。惟有他，实在是天生的历史画家。在狄賽陀夫时代，引起他許多注意的古来的作家，

是調壘尔和别的德意志文艺复兴时代的画家們的事，也必須切記的。

对于他的历史画，作为最重要的基础的，是强有力的写实底坚实和高超的理想化底表現的优良的結合。立在这坚实的地盤上，莱台勒所作的历史画的数目，非常之多。而其中的最惹兴味者，大概是叙述尼拔尔越亚勒普山的一套木版画的画稿和裝飾着亚罕的議事堂的“凱尔大帝的生涯”罢。此外还有一种——这虽然幷非历史画——可以称为荷勒巴因的复生的，象征着“死”的一套木版画。

当在亚罕的議事堂里，描写畢生的大作之前，为确实地学得生地壁画的技术起見，曾經特往意太利旅行，从教皇宫的拉斐罗尤其得到感印。然而莱台勒所發見的拉斐罗的魅力，幷非——像平常的人們所感到的那样——那“稳当”和“柔和”。却是强有力的“偉大”。从十五世紀以来的作家們都故意不看的这莱台勒的真意，是不难窺測的。大概就因为做历史画家的本能極銳的他，觉得惟有十六世紀初头的偉岸底的样式，能給他做好的导引的緣故罢。

在一八四〇年的賽会上，以全場一致，举为第一的莱台勒的心，充滿了幸福的期待。然而开手作工是一八四六年，还是經过种种的頓挫之后，靠着弗里特力威廉四世的敕令的。他亲自所能完功的壁画，是“在凱尔大帝墓中的溫多三世”，“伊尔明柱的墜落”，“和薩拉閃在科尔陀跋之战”，“波比亚的略取”这四面。开了凱尔大帝墳的溫多三世，和拿着火把的从者同下墓室，跪在活着一般高居宝座

的偉大的先进者的面前。是將使人毛竪的陰慘，和使人自然俯首的神严，神异地交錯調和着的惊人的構想。不是萊台勒，还有誰来捉住这样的神奇的設想呢。德意志画家的对于观念底的东西，可惊异底东西的独特的把握力，恰与題材相調和，能够幸运如此画者，恐怕另外也未必有罢。惟独在戏剧作家有海培耳，歌剧作家有跋格那的国民，也能于画家有萊台勒。为發生偉岸底的效果計，則制馭色彩，为增强性格計，則將輪廓的描綫加剛——在这里，即有着他的技术的巧妙。

但在这大作里，也就隐伏着冷酷的征兆，来夺去他的幸运了。貪得看客的微賚的当局，便容許他們入場，一任在正値工作的萊台勒的身边，低語着任意的評論。因此始終煩惱着萊台勒的易感的心。有时还不禁猛烈的憤怒。臨末，則重病襲来，將制作从他的手里搶去了。承他之后，繼續工作的弟子开倫之作，是拙稚到不能比較。而且这是怎么一回事呢？心爱开倫之作的柔媚的当局，竟想連萊台勒之作，也教他改画。但因为弟子的謙讓，总算好容易將这不能挽救的冒瀆防止了。

“死的舞蹈”是其后的作品。画出显着骸骨模样的荷勒巴因式的“死”来。“死”煽动市民，使起暴动；成为霍乱，在巴黎的化裝跳舞場上出現。在化裝未卸的死尸和拿着乐器正在逃走的乐师們之間，“死”拉着胡琴。然而“死”也現为好朋友，来訪寺里的高峻的鐘楼，使年老的守者，休息在平安的長眠里。在夕陽的平稳的光的照入之中，靠着椅

子，守着静静地死去了，为替他做完晚工起見，"死"在旁边拉了繩索，撞着鐘。——但"死"竟也就开始伸手到作者的运命上去了。娶了新妻，一时仿佛見得收回了幸福似的莱台勒，心为妻的發病所苦，又失了健康。病后，夫妻同赴意太利，但不久，他便發狂，送回来了。將吉陀莱尼的明朗的"曙神"，另画作又硬又粗的素描的，便是出于他的不自由之手的最后的作品。失了明朗的莱台勒的精神，还得在顚狂院中，度过六年的暗淡的長日月。"作为朋友的死"，来訪得他太晚了。

b　艺术上的新机运和雕刻

彫刻史上的罗曼謫克时代的新运动，無非是要从硬化了的不通血气的古典主义的束縛中，来竭力解放自己的努力。凡彫刻，在那造形底特質上，古典样式的模仿的事，原是較之繪画，更为压迫底地掣肘着作家的表現的，所以要从棱尔跋勒特生的傳統，全然脫离，决不是容易事。因此，在这一时代所制作的作品上——即使是極为进取底的——总不免有些地方显出中途半道的生硬之感。假如，要設計一个有战績的將軍的紀念像时，倘只是穿着制服的形狀，从当时的人想来，是总覺得似乎有些欠缺輪廓——以及影像——的明晰之度的。于是大抵在制服上，被以外套，而这外套上，則加上古代的妥喀一般的皺襞——因为先是这样的拘执的情形，所以沒有發生在繪画上那样的自由奔放的新样式。然而在和当时的历史底兴味有着密切的

关系的制作中，却也有若干可以注目的作品。而且在当时盛行活动的作家里面，也看出兩三个具有特質的人物来。其中的最为显著的，恐怕是要算法蘭西的柳特和德意志的劳孚了罢。

法蘭卓柳特（François Rude）是拿破侖的崇拜者。也曾和百日天下之际的紛紜相关，一时逃到勃呂舍勒去；也曾和同好之士协力，作了称为“拿破侖的复生”这奇异的石碑。他的長于罗曼諦克似的热情的表现，就是到这样。有名的“馬尔賽斯”的群像和“南伊將軍”的紀念碑等，在柳特，都是最为得心应手的題材。

裝飾着霰勒格蘭所設計的拿破侖凱旋門（l'Arc de l'Etoire）的一部的“馬尔賽斯”的群像，是显示着为大声呼号的自由女神所帶領，老少各样的义勇兵們执兵前进的情形的。和陀拉克罗亞所画的“一八三〇年”，正是好一对的作品。主宰着古典派的彫刻界的大辟特檀借尔批評这制作道：“自由的女神当这样严肃的时候，裝着苦臉，是怎么一回事呢”云。——古典主义和罗曼諦克之爭，無論什么时候，一定从这些科白开場的。然而这制作，所不能饒放的，是义勇兵們的相貌和服裝。他們还依然是罗馬的战士。

在“南伊將軍”的紀念像上，却沒有一切古典主义底的傳統了。穿了簡素的制服，高揮長劍，一面叱咤着全軍的將軍的風姿，是逼真的写实。將指导着弟子們，柳特嘴里所常說的——“教給諸君的，是身样，不是思想”这几句——話，和这制作比照着观察起来，則柳特的努力向着那里的

事，就能够容易推見的罢。

基力斯諦安劳孚（Christian Rauch）是供奉普魯士的王妃路易斯的；这聪明的王妃識拔劳孚之才，使他赴罗馬去了。劳孚为酬王妃的恩惠計，便来鐫刻那夏盖夭亡的路易斯的棺柩的臥像，在罗馬置办了白石。刻在这像上的王妃的容貌，是將古典彫刻的严肅和路易斯的靜穆的肖像，显示着神奇的調和。在日常出入于这宮廷中的劳孚，要写实底地描写路易斯的相貌，自然是極容易的。但在不能不用古典样式的面紗，籠罩着那臥像的他，是潜藏着虽要除去而未能尽去的傳統之力的罢。柳特之造凱威涅克的墓标，要刻了全然写实底的尸骸的像的，但要作那么大胆的仿傚——即使有这意思——却到底为劳孚所不敢的罢。还有，和这一样，劳孚之于勃呂海尔將軍的紀念像，似乎也沒有如柳特之試行于"南伊將軍"的那样，給以热情底的表現的意思。勃呂海尔身纏和他的制服不相称的古典風的外套，头上也不戴帽。那輪廓，总有些地方使人記起古代罗馬的有名的兌穆思退納斯的像来。

最尽心于遁出梭尔跋勒特生的傳統者，是劳孚。然而無論到那里，古典主义底的形式观念和他糺結住。如上所述，在"路易斯"和"勃呂海尔"上，也可以分明地看取这情形，而于弗里特力大王的紀念像——正惟其以全体論的構想，是極其写实底的——却更覚得这样束縛的窘促。載着大王的乘馬像的三層台座的中層，是为將軍們的群像所圍繞的，然而凡有乘馬者，徒步者，無論誰，都只是制服而無

帽。倘依德意志的美术史家的諧謔的形容，則恰如大王給他們命令，喊过什么“脫帽——禱告！”之类似的。虽在炮烟彈雨之中，并且在厚的外套纏身的極寒之候，而將軍們却都不能戴鍪兜，也不能戴皮帽。

法蘭西的雕刻家，頗容易地从古典主义的傳統脫离了，但在德意志人，这却决不是容易的事。

c 历史趣味和建筑

將十八世紀末以来的古典主义全盛时期的建筑上的样式，比較起来，也可以看出法德兩国民性的相异的。

霞勒格蘭的凱旋門和蘭格蒿斯的勃蘭覃堡門，还有韋穖的馬特倫寺和克倫支的显英館——只要比較对照这兩組的建筑，也就已經很够了罢。

皇帝拿破侖为記念自己的战功起見，命霞勒格蘭(Jean François Chalgrin)計画偉大的凱旋門的营造。在襄緻里什的大路斜上而橫断平岡之处，聳立着高五十密达，广四十五密达的凱旋門。現存于世的一切凱旋門，規模都沒有这样大。現在还剩在罗馬的孚罗的几多凱旋門，自然一定也涵养了熟悉古典建筑的霞勒格蘭的構想的。然而巴黎凱旋門，却并非單是古典凱旋門的模仿。是对于主体的效果，極度地瞄准了的独創底的尝試。較之古典时代的建造物，結構是很簡單的，但設計者所瞄准之处，也因此确切地实現着。

蘭格蒿斯(Gotthard Langhans)的杰作勃蘭覃堡門，就

是菩提树下街的进口的門。是模仿雅典的衛城的正門的尝試罢。虽然并非照样的仿造，然而沒有什么独創底的力量，不过令人起一种“模型”似的薄弱之感。規模旣小，感兴又冷。最不幸的，是并沒有那可以說一切建筑，惟此是眞生命的那确实的“坚”。总覺得好像博覽会的进口一般，有些空泛，只是此时此地为限的建造物似的。倘有曾經泛覽古典希臘的建筑，而于其庄重，受了强有力的感印的人，大概会深切地感到这宗所謂古典主义建筑之薄弱和柔順的罢。

德意志古典主义建筑家中之最著异彩者，怕是供奉巴倫王家的萊阿望克倫支（Leo von Klenze）了。区匿街是清净的綿兴市的中心，点綴这街的正門和石刻館，大約要算北欧人能力所及的最优秀的作品。对于从这些建造物所感到的一种仪表，自然是願意十分致敬的。然而虽是他，在显英館和荣名厅的設計上，却令人覺得也仍然是一个德意志風的古典主义者。將日光明朗的南欧的空气所長育的風姿，照样移向北方的这些建造物，在黯淡的天空下，总显着悉縮的神情。恰如用石膏范印出来的模造品一样，虽然能令醉心于古典时代的美术的学生們佩服，然而要是活活潑潑的有生命的作品，却不能够的。

但是，即使想到了显英館和荣名厅的这样的失敗，而即刻联想起来的，是生在法蘭西的馬特倫寺的生气洋溢的美。

馬特倫寺是在一七六四年，由比尔恭丹迪勃黎的設計而开工，遭大革命的勃發，因而中止的寺院。但拿破侖一

世却要將这建筑作为一个紀念堂，遂另敕巴尔綏勒密韋襪(Barthélemy Vignon)，采用神祠建筑的样式了。然而自从成了路易十八世的治世，便再改为奉祀聖馬特倫的寺院，將堂內的改造，还是托了韋襪。韋襪于是毫不改变这建造物的外观，單是改易了內部，使像寺院模样。在奥堂里加添一个半圓堂，在兩旁的壁面增設礼拜堂的行列，在天井上添上三个平坦的穹窿，竟能一面有着古典風的結構，而又給人以寺院似的印象了。堂內的感印，是爽朗而沈著的，外观也大規模地遒勁而堅实，在这地方，可以窺見那較之單是古典崇拜，还远在其上的独創底的才能的發露来。

但是，以罗曼諦克时代为中心的历史趣味的傾向，其及于当时的建筑界的影响——正因为那动机不如古典主义之單純——是發现为極其复杂的形态的。只要一看点綴着現今欧洲的主都的当时的建筑，在構想上非常駁杂的事，則那时的情况，也就可以想見了罢。巴洛克趣味的巴黎的歌劇館（設計者 Charles Garnier)，戈諦克派的倫敦的議事堂（設計者 Charles Barry)，意太利文艺复兴風的特来式甸的繪画館（設計者Gottfried Semper)，模拟初期基督教寺院的綿兴的波尼發福斯会堂（設計者 Friedrich Ziebland)，將古典罗馬气息的样式，渾然結合起来的勃呂舍勒的法院（設計者Joseph Poelaert)……即使單举出易惹怱忙的旅行者的眼的东西，也就沒有限量。倘要从中寻求那在建筑史上特有重要关系的作家，則从法蘭西选出惠阿莱盧調克，从德意志选出洵开勒，恐怕是当然的事罢。

在法蘭西，本来早就發生了排斥古典样式的偏頗的模仿，而复兴戈諦克風，作为国粹样式的运动的，但一遇罗曼諦克思潮的新机运，便成为对于古典主义的分明的反抗运动了。罗曼諦克的文人們，使戈諦克艺术的特質广知于世，自然不待言。于是开倫人基力斯諦安皋（Christian Gou）便取純然的戈諦克样式，用于巴黎的聖克罗台特寺的設計；拉修（J. S. Lassus）則与古典和文艺复兴的兩样式为仇，而并力拥护戈諦克。而惠阿萊盧調克（Viollet-le-Duc）便在建設底实施和学問底研究兩方面，都成为当代建筑界的模范底人物了。他的主要著作《法蘭西建筑辞書》（Dictionnaire raisonne de l' Architecture française）和恢复的規范底事業的那比尔丰館的重修，就都是很能代表他的学識和技术的作品。

在德意志，則从弗里特力吉黎（Friedrich Gilly）以来，凡是怀着高远的憧憬的建筑家，就已經夢想着他們的理想的实現。由吉黎的計画而成的弗里特力大王的墳墓，即明示着这特性的了。置人面獅和方尖碑于前，而在碩大的平頂墳上，載着灵殿那样的奇异的構想，很令人記起凱思典斯的渺茫的憧憬来。但为吉黎的感化所長育的凱尔弗里特力洵开勒（Karl Friedrich Schinkel）的構想，却以將古典样式和戈諦克样式加以調和統一这一种極艰难的——从兩不相容的兩个样式的性格想起来，必然底地不可能的——尝試，为他的努力的焦点了。

本来，洵开勒与其是建筑家，倒是画家，是詩人。可以

記念这城干罗达一流而罗曼諦克的他的憧憬的，有極为相宜的一幅石版画。是林中立着戈諦克風的寺院，聳着鐘楼，罗曼諦克的故事的插圖似的石版画。細書在画的下边的話里，有云："抒写听到寺里的鐘声的时候，充滿了心中的，神往的幽婉的哀愁之情。"就照着这样的心緒，游历了意太利的他，是既見集灵宫和聖彼得寺，便越加怀念高塔屹立的北欧的寺院，对于古典風的建筑，只感到廢弃的并無血气的僵硬罢了。

洵开勒的戈諦克热，是很难脫体了的，然而从古典祟拜的傳統脫离，也做不到。于是竭力想在古典样式的基調上，稍加中世气息。但是，倘值不可能的时候——当然常是不可能的——便仅用古典样式来統一全体。終至于最喜欢亞諦加風的端正了，而对于趣味上的这样的变迁，則他自己曾加哲学气味的辯护道："古典希臘的样式，是不容外界的影响的。这里就保存着純淨的性格。因此这又导人心于調和，涵养人生的素朴和純淨。——"云。

这样子，洵开勒是从对于古德意志的憧憬的热情，向了古典希臘的理性底的洞察了。但是，虽然如此，向来不肯直捷地接受先前的样式的他，在許多設計上，又屡次試行了不合理的，而且無意义的改作。波忒达謨的尼古拉寺不竢言，虽在柏林的皇宮剧場，也不免有此感。而且对于罗曼諦克的样式，他也竟至于想插入自己的意見去了。他看見罗曼諦克的文人喻戈諦克寺院的堂內为森林，便毅意牺牲了戈諦克样式的特征，而將植物形象，应用于天井和

柱子上。其实，他是連戈諦克样式的正确的智識也沒有的；更坏的是因为他以戈諦克建筑的后繼者自命，所以更不堪。將怀着这样空想的他，来和法蘭西的比阿萊盧調克一比較，是怎样地不同呵。比阿萊盧調克是將自己的工作，只限于正确的恢复的。而况在洵开勒作工最多的普魯士，又并無可以兴修很侈奢的建筑的款項。因为总是照着減縮的豫算来办理的工作，所以虽在設計戈諦克風的寺院的时候，也势必至于杂入工程簡單的古典風。要在古典式的規范上，适用戈諦克風的構成法的他的努力，大部分終于成了时代的牺牲，原是不得已的。受了希臘国王的委托，在雅典的衛城上建造王城的計画，后来竟沒有实現。倘使实現，也許能够成为給古典主义一吐万丈的气焰的作品的罢。然而在較之古典主义，更远爱古典时代的遺物这东西的我們，却对于这样"暴力"的未曾实現，不得不深为庆幸的。

六　从罗曼諦克到印象派的風景画

風景画——这題目，在美术上占得一个独立的位置，是并不很早的。这到了十九世紀前半期的中途——具体底地說，則自从起于一八三〇年前后的風景画家的新运动以来——驟然占領了美术界的重要的分野了。宛然有繼承了宗教画在十九世紀以前的画界上所占的位置之观。这是什么緣故呢？一方面，是从隐然支配着向来美术界的社会上的权威——基督教会，教皇，商会，銀行家，佣兵的長官，諸侯，宮廷，貴族，皇帝——的保护和束縛得了解放的美术家們，都漸漸自己直接站在社会的表面，为自己的要求所敦促，为时代思潮所引导，而从事于制作了。于是一切人們俱能感受的自然的風姿，即勢必成为占領画題的一大部分的結果。（在十七世紀的荷蘭，因为沒有这样的外面底的权威的支配，風景画早經發达了。这些就是那很好的例証罢。）而同时，在别方面，則和人們大家的自然观的發达——自然美的感受性的發达——有着重大的关系。如那开始贊美山岳之美的沛忒拉尔加，大概便是在宗教底自然观的濃厚的烟霞的深处，首先看見了輝煌着的自然的姿态之美的第一人罢。其次，大概便是自从大胆地喊出了"到处

含美"这一句在今已經陈腐之至的話的时代起，逐漸生出近代風的自然观来的事罢。（当十九世紀初，理論家是分風景画为兩种等級，即理想画〔le style heroique, le style ideal〕和平民画〔le style champetre, le style pastrale〕的，但也有將風景画的使命，仅限于作为"背景"的人們。）

因此，所謂風景画的發达者，是美术史上兴味極深的一个研究的題目。而一面由風景画的样式的变迁下去的种种相，以反而追想时代思潮的变迁，大約也可以成为兴味頗深的題目的罢。但在本書，却只有叙述一点極粗的梗概的余裕而已。

久远的希臘的往昔，不得而知，若現存的風景画的最古的遺品，大約要算敎皇宫內博物館所保存的"阿迭修斯風景画"了。这是取呵美罗斯的詩歌"阿迭修斯"为題材，意在表見英雄阿迭修斯的漂泊故事的。此外，以大概屬于同时代的作品而言，則朋卑还有許多的壁画。那波里的国民博物館所保存的这一类的壁画之中，也頗有惹人兴味的，但因为描画的目的，本来多在应室內裝飾的要求，所以能否作为随处可以推測当时作家的技术的因緣，也还是一个疑問。

例如，几何学底远近法，仿佛是已經知道了的，而視点的統一，却全然沒有。这是当模仿希臘时代的流行制作之际，罗馬的工人們所弄錯的所謂"走样"呢，还是那时的艺术家，委实未曾进步到对于远近法能够画得統一視点呢，

都無从明白。总而言之，要靠古典时代的遺品，来估計那时的画术，是不很够的。

自从进了中世紀，暫时沒有近乎風景画的东西，但到十三世紀以来，总算靠了覚多，漸有几分仿佛風景似的繪画出現了。覚多当表显聖傳和聖人的德行时，已迫于描写極其單純的風景画，作为背景的必要。尤其是在亞希希的聖芳济寺的壁画上，虽然古拙，却可以看出意太利文艺复兴时風景画的开端。

一到絢爛的十五世紀，則不消說，出現了各种風景画，作为無穷的聖傳和神話的背景了。表出含着水蒸汽的氛圍气，可見空气远近法的开初的威罗吉阿；將牧歌气息的情調，画以澄明的心緒的沛尔什諾；力求裝飾底的效果的烏吉尔罗等，要历举起来，是無限量的。況且那时正値發明了几何学远近法的时代，所以应用極为流行，集注着画家們的兴味了。

然而在風景画的兴味如此盛大时中，將真的意义上的風景画，遺留下来的作家，却除了萊阿那尔陀达文希之外，几乎沒有了。萊阿那尔陀在那有名的画論里，也論着風景画的問題，但遺品中的最可注意的，是左写着1473年这几字的鋼笔素描的風景画。見于西洋繪画史上的純粹的風景画，这——大約——是最古的遺品。还有，屬于略同时代的北方画家調壘尔的写生中，有施用彩色的几叶風景画存在的事，也該記得的。此外，还須声明，在十六世紀初头的威內契亞派作家之內，也有画了和很純粹的風景相近的

美的背景（？）的作家。以那代表底作家而論，就只举一个若耳治納的名罢。

那么，究竟什么时候起，才有純粹的風景画出現呢？虽到文艺复兴期，“自然和人”已被發見，而还不能出于背景以上的風景画，从什么时候起，才走了独特的路呢？

开始画出真的意义上的風景画的画家們，是十七世紀的荷蘭人。新教国的荷蘭，仪式一流的宗教画，是不發达的，而产生了許多描写田园風景的作品。和靜穆的室內画家，詼諧底的农民画家一起，也輩出了多数的風景画家。將映着以家畜作点綴的田园和乔木的影的水边的，朧霧，播風，浴月的情景，他們亲密地描写了。称为“風景画”和“靜物画”的新題目，开辟了繪画的独立的分野，是从这时候起首的。

但虽是荣盛至此的風景画，在这荷蘭仍不能發見相承的作家。出了首先是命勃蘭德，还有路意勖陀和呵貝璊的盛世，顿即告終，他們所覓得的后継者，是盛極于鄰邦拂蘭陀尔的盧本斯的穠郁的風景画以及法蘭西的堿多。法蘭西是从十七世紀的初头起，就有着普珊和罗蘭了。成于这些作家之笔的高超的所謂“叙事詩底風景画”，是以英雄和聖者作点景，配合着大厦和廢墟的理想画。但一到路易十五世攝政时代，情緒全然不同的艷丽的堿多的風景画出現了。堿多的風景，是具有和布尔蓬王家的奢侈相称的美的。在梨园的台面一般的庭中，裝飾优雅的男女的宴集，便入了画。但惟有在盧森堡苑中画了树木的堿多，他的風

景画，是显示着和飾以当时趣味的貴族的庭园，有一目了然的共通点的。

然而这美的夢做得并不久。大革命的可怕的豫感，將时代的趣味，拉回寂寥的古典主义去，除了杂着古代廢墟的罗培尔的裝飾画，風景画几乎沒有了。直到热情如沸，色彩如燃的罗曼諦克时代的終結为止，人們都失了亲近風景画的余裕。于是就展开一八三〇年代的意义深長的运动来。

a 風景画的理想化

一八二四年的展覽会——这从各种意义上看，在法蘭西的画界是大可記念的展覽会——里所陈列的約翰康斯台不勒（John Constable）的風景画，曾給年青的巴黎的画家們以多大的感动，已經說过了。在祖国埋沒了才能的他，到海峽的彼岸却大得尊敬。但在英国，是另外还有可以注目的兩个風景画家的。理查波宁敦（Richard Parkes Bonington）和威廉泰那（William Turner）就是。波宁敦將他那短促的生涯，大部分消磨在法蘭西，和法蘭西的風景画家們往来，留給法蘭西的風景画家們許多貢献。而泰那，則他那大胆的濃霧的描写，頗有影响于克罗特穆納的后期作品的。这样子，出于英吉利的三个風景画家們，便誰都成了法蘭西人們的好的指导者了。

以一八三〇年代为中心的法蘭西風景画家們，是以若耳治密开勒（Georges Michel），保罗于諾（Paul Huet）为先驅

者，凱密由珂罗 (Camille Corot)，綏阿陀尔盧梭 (Théodore Rousseau) 为中堅，而加以动物画家的康士坦丁托罗藹庸 (Constantin Troyon)，农民画家的約翰密萊 (Jean François Millet)，及其他陀睥尼 (Daubigny)，提亜斯 (Diaz)，調不壘(Dupré)等。但在这些作家里，現在所尤要注目的，是珂罗和盧梭这兩个人。

在珂罗的制作中，起先就有兩种的傾向。因为尊崇着克罗特罗蘭，所以一方面是帶着理想底風景画的趣味的，但同时在别一方面，也还是質直的写生画家。相傳臨終时，說了"多么美呀，从来沒有見过这么好看的景色！"的話的珂罗，是画了許多幅林妖們欣然曼舞的沼边的風景画。在善于用那优美的牧歌一般的調子，表出黎明的爽朗，白晝的沈郁，黄昏的幽靜来的他的質地里，大概原有着对于理想画的摯愛的罢。但是，在别一面，他也是和那純朴的性格相称的質直的写生画家。从相傳畢生不离手，作为回忆之資的純罗馬的"珂里綏阿"和帶着相同的傾向的夏勒圖尔的"大寺"起，以至远在后期所作的——全然印象派之作似的——"陶韋之街"等，恐怕便是这半面的代表作品。大約在初到他热爱一如故乡的意太利，快活地唱着歌，巡行于罗馬近郊的时候，这兩种不相类似的傾向，便并無什么不調和地同时長育了。倘用粗略的話来总括，就是極其保守底的一面和極其进取底的一面，他是同时具备的。到了罗曼諦克的时代告終以后，也还是依然爱着林妖們的一面和徹底地写生，至于直接接着印象派作品的一面——然而在

这里面，却沒有什么不調和，也沒有什么破綻。無論那一幅画，都像他自己一样，又純粹，又分明。

假如珂罗可以称为叙情詩人，那么，盧梭大概就可以称为叙事詩人了。珂罗是爱那飾以細瘦的枝条和透明的綠叶的树木的；和他相对，盧梭則贊賞那有着聳节的頑强如石的干子和又黑又厚的叶子的乔木。为要將树木的威力，画得較强，用逆光綫是他的常習。从他看来，树木乃是英雄。用了古典主义的作家們贊美罗馬人的德行时候一样的心情，盧梭来贊美树木的雄武。在他，树木是美如精力瀰滿的肉体一般的。恰如古典主义的作家們感到了肉体的魅力和彈力似的，盧梭感到了树木的美。珂罗和盧梭——兩人的趣味和性格，是如此之不同。然而在这里，也有正如法蘭西人的共通点。珂罗的澄明，盧梭的强固，是兩者都出于对于自然的質直的不加修飾的感受性的。兩人的風景画，都是一种理想画罢。但到处都加上法蘭西模样的理想化了。那么，同是風景的描写，在德意志，又用什么方法来加了理想化呢？

出于德意志的風景画家之中，試行了理想化底表現的——并且珂罗一般大家知道的——代表者——年代虽然較珂罗們迟得不少——大概是生在瑞士的亞諾德勃克林(Arnold Bäcklin)了罢。曾經大受称贊而且在到了动心于神秘气味的年紀的青年，一定曾經爱看的勃克林，并不是法蘭西画家一般的詩人。是將自然神教，講得容易明白的宗教家。將鮮豔到濃厚而煩膩的色彩，和陰慘駭人的地祇

和水妖，和不相称的意大利風的自然，打成一团的，是他的艺术。他所画的春的神女，并不可爱，不明朗，也不清輕。仅是沈重异常的濃豔。他所神往的至福之境，毫沒有一点爽朗和逍遥。仅是郁郁地岑寂。有些陰森的“水嬉”和絕無慰安的“死島”等，恐怕就是和他的性格最为相宜的題材罢。在文学上，有着亞瑪調斯霍夫曼的《立嗣》和綏阿陀尔勖式倫的《騎白馬人》的民族中，会有勃克林的“水嬉”，大約正是自然之势。以为北方民族所特有的晦暗的自然观，就在这里反映着，想来也未必不当罢。为什么呢？因为虽是欣欣然要在純白的心中，賛美自然的罗曼諦克期的風景画家弗里特力，也还是非画一个站在夕陽所照的山上的十字架的样子不可的。

b 穆納和印象派

將一八三〇年代的作家們所遺留而去的新使命——写实主义——擱在肩上而站出来的巨人，是被称为“写实主义的赫拉克来斯柱”的乔斯泰夫果尔培(Gustave Courbet)。一八三〇年代的風景画家，每当安排他的構圖，是处置树木也如人物，任意更动其位置的。总之，也还是以向来的“凑成的風景画”的方法为常習。然而自从出了冷淡于構圖法的果尔培以来，那“切下来的自然的一角”，却被照字面地描写了。技巧底地安排構圖的事，是沒有了。而且果尔培的坚强的風景画，又因了他的后繼者爱德华瑪納(Édouard Manet)而更增其明朗，在印象派的大人物瑪納的銳敏的

观察之下，使那写实主义至于徹底了。

一八三〇年代的作家們，是喜欢芳丁勃罗的野生的森林，至于在那里面作風景画的，但在屋外所作的写生，却不过聊以供一点准备之用。至于安排全体的落成，是总不出工作場去的。这事情，在果尔培也如此。但印象派的画家們，則以在室外描写一切，为必要条件了。于是他們也就不至于疏忽了变化不息的自然的微妙的表情。先前的作家們所未曾覺察的色彩的区别和日光所生的效果，便漸漸成了自然观察的主要的对象。在他們，自然的形骸这东西，早不惹一点兴味了。但是，給这形骸以生命，使这形骸有表情的要素——色和光的效果——却大受非常銳利的观察。要而言之，写实主义和印象主义的不同，是表現上的不同，而同时也是对象这东西的不同。他們所要描写的，已不是树木的"模范"，也不是水的"代表"了。而且又不是一定的树木，一定的水这东西。倒是在或一偶然之間，选取了的树木或水的在或一瞬間的情形。是使这树木或水之所以有生气的色和光的效果。

在風景画的發达史上，划出一个新时期来的外光派的代表作家，是克罗特穆納 (Claude Monet)。正如培尔德摩理生——以閨秀作家似的口吻——評为"一看穆納的画，就知道陽傘应向那一面好"一样，再沒有一个作家，能像穆納的善于繪画"天候"了。他的雪，是眞冷的。他的太陽，是眞暖的。用輕微的笔触，細細地描出錯綜的枯枝，便成籠罩河边的黃靄；很厚地排上成堆的單色，便成熊熊發閃白

畫的太陽。写晴天，則堆起顏料来；写陰天，則用平坦的笔觸。

要將“天候”的表現無处不徹底的穆納，終于开始做那称为連作(Série)的——非常費力的——一种工作了。是竭力想要單將变幻不息的光的效果，羈留于同一的画因之下的。夏末的一晚，覺得偶然的感兴，开手試画的“草堆”，是那最初的作品。从秋到冬，朝日所照，雨所濡，雪所掩的十余幅的“草堆”成功了。草堆之后，画的是盧安的大寺的前門。其次，更画了賽因的白楊，泰姆士川的霧，威尼斯的运河，池中的睡蓮——無穷的許多的連作。其中最惹兴味的，是盧安的前門。这是以数十幅为一套的極其大布置的連作，借寓于寺的对面的穆納，是日日从窗戶間，專一凝視着刻露的复杂万狀的石骨的。將那在石骨的复杂的表面上，明灭着的光的作用，沒有虛假地描下来，并不是平常的努力。

凡曾在盧佛尔美术館，見过凱蒙特的品物集成的人，該記得挂在那里的四幅 Cathédrale de Rouen 的罢。而尤其是，对于画着負了朝暾，美丽地發閃的正門的兩幅作品中的，金色的陽面和鈷藍的陰影的溫柔的色彩的調和，大約未必会忘記。將这些分散在世界中的許多連作，聚于一堂，可以观賞的希望，現在是沒有了，但即使單是想像，也就覺得非常的兴味。这里有着一串極眞摯的努力的結晶。有着离开了一切外部底的，他律底的刺戟而極其“專門底”的艺术底研究所可称贊的成果。恰如看見总是反复着麻煩

的实驗的自然科学家的劳作时候，發生出来的一种感佩，会充满了看这一組 Série 的人們的心中的罢。十九世紀后半期的画界的——想使写实徹底至極的——努力的極頂，就在这处所。認穆納为当时的最为代表底的作家，恐怕是未必不当的。但是，临末，有不可誤解的事，是他的尝試，虽然極意是分析底，实驗底，而始終坚守着徹头徹尾純艺术底——造形美术底——的态度。在这里，就有着穆納之为艺术家的强和深。在完全沒有感到跨出純造形底的境地的誘惑之处，可以窺見他之为艺术家的力。虽然那么綿密的努力，而穆納的画，是于观者的眼里，給以無余之感的，但在美术家，如果沒有十分强大的力量，就不能如此。(穆納在后期的連作——"威尼斯和睡蓮"——上，似乎越加拉进色調之美里去了。)

起于法蘭西的写实主义的运动，其所以导風景画的展开，先就是这样子。但在德意志，則"愚直派时代"(Biedermeirzeit) 的蠢笨地精細，而毫無什么趣致的風景画——勃律罕 (Blechen) 和瓦勒特繆萊尔 (Waldmüller) 的画——之后，出了色采欠鮮，只用又粗又大的笔触塗抹上去的馬克斯里培尔曼(Max Liebermann) 的風景画。后文要說起的，由純朴的賚不勒——德呂勃納尔恐怕也可以加进去——德意志是有了很出色的写实主义的代表作家了，至于印象派气味的尝試，却似乎不妨說，終于全然失敗。要簡單地归結起来，大概是用了法蘭西印象派所試行的方法，来挤掉写实主义，原是和德意志人的性格不合的罢。也只能說，

因为虽然这样，却竟依着当时的流行，模仿了法蘭西風，所以招了这样的失败了。正如十六世紀的德意志画家，輸入了多量的意太利風，終至自灭一样，置民族的性質于不顧的模仿，豈非就是德意志印象派画家的失敗的原因么？

七　写实主义与平民趣味

a　果尔培和賽不勒

生于阿耳难的，那粗笨的乡下人乔斯泰夫果尔培(Gustave Courbet)决計到巴黎作画的时候，指导他，啓發他者，無論怎么說，总是盧佛尔美术館內的諸大家。其中尤其使他爱好的，是荷蘭的画家們。十七世紀的荷蘭画家，都忠实地描写着"他們所生活着的时代"这一端，更是惹了果尔培的兴味。他的对于应为新时代負担重要使命的明了的豫感，看来是此时已經覺醒了。一八七四年所企圖的荷蘭旅行，便是确証他这样的心情的事实。

一八四八年的政变以来，官僚的空气显然减少了的法国美术界，便毫無为难之处，承認了他的艺术。但他于巴黎活动之暇，往往滯留在故乡阿耳难，和这地方的素朴的自然相亲近，并且画着風景，狩獵和农民。他將家里的倉庫改成工作場样，就在那里面作画，而这样的嗜好，却护持了他的艺术的純朴了。不为風靡着当时法蘭西画界的沈滯了的皮相底的空气所毒，他的画的清新，大概也是果尔培的趣味之所致的罢。在四九年的展覽会上，得了佳評的

"阿耳难的午后"和他一生中的代表作"阿耳难的下葬"，便是这样地画出来的。和当时盛行提倡的平民主义的社会思潮相平行的——即使并無直接的关系——新的农民画家所共通的傾向，在这里可以窺見。农民的同情者的密莱——他的作品的美术底評价，作为别一問題——和后文要講的德意志的賚不勒和果尔培这三个人，都是当时的最为代表底的农民画家，而他們自己的生活，也都是亲近田园，为农民的好友的。(先前的"田园画"〔Paysage pastrale〕是諧謔底地描写农民的"風俗"以娛都会人的好奇之目的，从这傳統得了解放，而农民的地位，在美术的題材上也显然增高者，可以說，是和由四八年代的社会运动所致的平民阶級的社会底向上相符合的现象。)

"阿耳难的下葬"是將数十个人物，画作等身大，拂里斯的浮雕似的，横長地排着的構圖。下葬的处所是广漠的野边，远处为平闊相連的單調的自然所圍繞。送葬的人們——除了牧师和童子——都穿黑色衣服。只除死者的至亲似的人們以外，他們都漠不相关地站立着。牧师的臉上，毫無什么表情。似乎只为做完自己的公事，翻开着聖典。單調的自然，倦怠的仪式，無关心的表情，暗淡的色彩——由这些表现所生的坚硬之感，都統一于果尔培所特有的确固的强。在很随便，然而生气横溢的这画上，有一种强有力的紧張。凡果尔培的画所通有的这种力，在"阿耳难的下葬"上更其特别强烈地感得。相傳画在那上面的人們，是都到果尔培的工作場里，給他来做模特兒的。果尔培所标

榜的写实主义，可以說，在这幅画上，是表示了那最有光輝的具体底显現了。在大辟特的"加冕式"，格罗的"黑疫病人"，陀拉克罗亚的"一八三〇年"……等常是代表新时代的——而且都是写实的——大作之中，"阿耳难的下葬"似乎也可以加进去的。

和"阿耳难的下葬"一同，代表着果尔培的还有兩幅画。那就是"石匠"和"工作場"。"石匠"是描写在阿耳难路旁作工的兩个劳动者的。果尔培每日总遇見他們倆，这就是所以画了这画的机因。"工作場"上，加有 Allégorie réele 的旁注。在剛作風景画的果尔培自己的身旁，立一个裸体的模特兒女子；右边，有和他的艺术关系很密的詩人波特萊尔和社会思想家布鲁东；左边是曾經給他的圖画做过模特兒的牧师和农民們。——从这兩幅画的共通的傾向，可以推知果尔培和当时的社会运动之間的直接的关系。在事实上，果尔培对于帝政派原是常怀反感的，且又和同乡人布鲁东相亲。然而他始終是一个画家。"石匠"和"工作場"，决不是为宣傳社会运动起見，故意經营的制作。在他自己，只是試行平民生活的写实底表現罢了。其实，在这里，和社会思潮的关系，恐怕——在暗地里——可以看出来罢。但这是果尔培自己所沒有意識到的。他的作画，仅出于标榜他的写实主义的艺术底意識。

一八五五年，在巴黎开設万国博覽会之际，也举行美术展覽会。其时果尔培所提出的許多作品中，重要的几乎全被拒絕了，而且那审查的結果，是不滿之处还很多。于

是他要想些方法，和他們对抗，便在展覽会場的左近，租了房屋，开起挂着 REALISME 的招牌的个人展覽会来。說到个人展覽会，現在是成了誰也举行的普通習慣了，但当时，实在还是希罕的事件。在这展覽会的目录上，就說明着以"活的艺术"为目的的事，以及应該表示現代的風俗和思想的事。这展覽会頗惹了世人的注目，自然不待言。就如見于陀拉克罗亞的日記的一节中那样，虽是那"罗曼締克的獅子"，也贊揚着这新的画界的后繼者。

从一八五八年的弗蘭克孚德的展覽会以来，果尔培便和外国——特是德国——生了密切的关系，在六九年举行于綿兴的万国博覽会之际，則得了很大的名声。当时以艺术上的保护者出名的路特惠錫二世，旣給他特异的光荣；德意志的美术家們也表示了亲密和尊祟，加以款待。这时候，他的名望，在法蘭西国內，也到了那極頂了，千八七〇年授 Legion d'Honour 勛章，但身为布魯东党員的他，却拒絕了这推荐。普法战爭时，因为和师丹陷后勃發起来的恐怖时代执政团体之乱有关，由拿破侖党員的固执的敌意，遂被告發；又由官僚画家末梭尼而被挤出美术界，終至放逐国外，亡命瑞士，就这样子在失意中死掉了。拿破侖党的巨匠大辟特所曾經陷入的同一的运命，为社会党員的他就来重演了一回。代表十九世紀前半期初头的美术界的大辟特和后半期初头的代表作家——在思想底的一方面，是各从正相反对的立脚点的——都代表着那时代的思潮，而同得了犧牲底的最后，实在是兴味很深的事。但在

这里，有不可忘却者，是他們兩人都常不失其为美术家的自觉的。虽有时代思潮的强有力的誘惑，而能守住他們的本能的"护符"，实在是法蘭西人傳来的写实眼。

正如法蘭西人的果尔培，被欢迎于德意志一样，德意志人的賚不勒，也在法蘭西得了賛賞。他們兩人，是都有粗豪的野人气質的。加以在画風上，兩人也非常类似。凡描写質朴的农民画，那趣味和样式都全然相同。从那么性格相异的法德兩国民之中，看見了这么相像的作家，这是極其希罕的現象。

威廉賚不勒 (Wilhelm Leibl) 是一八六九年往巴黎的。和果尔培，曾在綿兴相見，也会面于巴黎。兩人的交情——因为果尔培不懂德国話，賚不勒也不懂法国話——也許未必怎么深罢，然而在艺术上，却不消說，賚不勒是受着果尔培的感化。只要知道那时所作的賚不勒的"科谷德"，是怎样地果尔培一流的作品的人，大概就不至于否定这样的推測的。不但这一点。当賚不勒寓居巴黎时，还受了瑪納的輕快而明朗的画風的影响。但不多久，普法战争开始了。战争之后，在巴黎——恐怕較之在德国——是可以占得幸福的社会底地位的，但他不願意这样。于是自一八七三年以来，便躲在上巴倫地方的乡村里。格外喜欢野人生活的他，不耐在都会里过活。散策，狩獵，騎馬等类的愉快而健康的生活，使他的艺术到处坚实地長發起来。連和女性的关系，几乎也不大有。因为他的异常的羞耻心，相傳便是女人的Akt素描也不写的。

他就在日常圍繞着他的农民的生活里，探求題材。賚不勒不像密萊那样，来講农民的倫理，也不同穀庚諦尼那样，用詩意来粉飾农民。他但如果尔培一般，將平凡的农民实写出照样的平凡的姿态。許多的獵人，酒店，寺中，肖像等，便是这样地制作的。待到法蘭西人的影响逐漸稀薄下去的时候，他的画風即也逐漸現出北欧人似的强固来了。十五世紀的泥兌蘭人和十六世紀的德意志人——尤其是荷勒巴因——以来的堅实，漸次形成了他的个性了。古典主义以来的許多德意志画家們所希求的描写大規模的生地壁画那样的事，他已經全不在意。只要在較小的扁額画上，描些日常的环境，他便滿足了。但在这里，也具有生成的底力和深邃和偉大。而且那偉大，是和十六世紀的大作家所具的偉大相像的。

b 都人所画的風俗画和村人所画的風俗画

生于十六世紀的德意志的滑稽的風俗画，入十七世紀的荷蘭，至十八世紀以来，遂广布了欧洲的全土。英吉利的荷槪斯，西班牙的戈雅，法蘭西的弗拉戈那尔，就是那代表者。在十九世紀以来的法蘭西，則經流行了古典主义的壯大的表現和罗曼諦克的大排場的舞台之后，这才到了一八四八年以来的平民画流行期，而这一种卑近的風俗画，也还不过在画界的一隅，扮演一点小小的脚色。作为那代表作家，是可以举出陀密埃，吉伊，陀該，罗忒列克这四个人的罢。如果要从中再求更惹兴味的作家，那么，这恐

怕要算陀密埃和罗忒列克了。

阿諾来陀密埃（Honoré Daumier）于石版画殊有名。以巴黎为舞台，开手先描賽因河边的浣妇和街市的事件的他，將三等客車的情形以及娛乐場裁判所等，画成滑稽，是得意之笔。在巧妙地运用了飄逸，但却非常有力的大胆的描写，写下那确是适切的性格描写的他的画面上，是具有法蘭西風的詼諧的輕快的。他在油画上，也有显出和石版一样的效果的手段。將比陀拉克罗亞和盧本斯的用笔更其單純化了的粗大的笔触，蜿蜒着，一面施以效果强大的簡單的色彩，来作多半是小幅的，大胆的画。將戏园里舞台上的台面灯光的特别趣味之类，开始应用于繪画者，恐怕就是陀密埃了。

安理発圖路士罗忒列克（Henri de Toulouse-Lautrec）的出身是頗好的，但因为少年时候挫折了兩足，足的發达便停頓，脊骨也弯曲了。和身子不相称的大头的畸形的身体，使他的心成了冷嘲。虽曾尊敬陀該，受其感化，但沒有陀該那样冷静的性格。身入巴黎的黑暗面的最下層去，將那里的生活的黑暗，照实感一模一样，分明地抉剔出来。而且那繪画的表現法，品气又非常之坏。不知道是故意呢还是嗜好，連那色彩的用法，也無不無聊而且卑猥。有如正在作下等的跳舞的妓女的画之类，那表現的不净，是可以使人轉过臉去的。所以美术史家中，竟有不喜欢將他列入历史底人物里面去的人。陀密埃的表現，是輕快的詼諧，和这相对，罗忒列克的表現却太实感，太深刻。但

傾向虽有这样地不同，而兩人究竟都像法蘭西人样。凡有如表見于法蘭西的自然主义时代的文学上完全相同的傾向，从这兩人的作品上，也一样可以感到的。

但在德意志——和在文学上一样——却不能寻出这样的繪画来。对于这，就有和法蘭西的卑俗的風俗画相平行似的一种風俗画。但不像法蘭西的作家那样，以都会人的嘲諷的心情，將現实的丑，加以曝露而有所夸張，但是乡下人一般的質朴的心情，以長閑的現实为乐的。并無法蘭西人那样干練的灵敏的手段的德意志画家們，是用了孩子似的“拙”，来表示他們的純朴。真如誠篤的外行人，勤勤恳恳地描成了的画一般——令人要这样想。

这种德意志画家的代表者，是力錫秦尔和斯辟支惠錫。勗溫特的好友路特惠錫力錫秦尔（Ludwig Richter），是虽在意太利旅行之际，还是怀念着故乡的風光的“德意志”人。即使写生了罗馬的郊外，而描好的画，却到处都成了德意志气了。如果并不留心画題，而誤以南国的景色，为北国的風光，也决不是观者的不名誉。因此，力錫秦尔是仿佛只为要增長爱乡之情起見，所以漫游了意太利似的。

“我願全然以單純的孩子的心情，把捉自然；而且一样地表以天真爛漫的形式。”曾經这样說着的力錫秦尔，于童話的插画家，是最为相称的。（他的朋友勗溫特也如此。）然而他并不学木版术的进步的技巧，也不想写实的徹底。至于性格描写之类，是完全沒有兴味的。除了妥貼的瑣細

的生活以外，一無所求的他，是深于信仰而慈于兒孙的和善的老翁。在称为“禱告”“基督教徒的喜悅”之类的他的木版画上，有着基督降誕节夜似的幽靜的亲密。

关于“愚直派”的代表作家凱尔斯蔣支惠錫(Karl Spitzweg)，是無須多講的。他就只用了像个“愚直派”的素朴，来描写都会和乡村的小景。也时时夾杂些輕松的詼諧和嘲諷，但沒有一种不是極平凡，極平稳的。爱护花盆的老人，令人發笑的牧师，年青的子夜歌的歌者，是屢次描写的他所爱好的題材。

c 凱尔波和鲁尼

倘不表示一点感激，也不說一句称贊的話，而要来講凱尔波，恐怕是不可能的罢。十九世紀的法蘭西，于陀拉克罗亞得了最大的画家，于凱尔波有了最大的雕刻家。正如十七世紀有普珊，十八世紀有域多一样，在十九世紀，則有陀拉克罗亞和凱尔波。在構想力之深和意志之固这一端，又在巴洛克艺术的复兴这一端，陀拉克罗亞和凱尔波，实在是好一对的巨匠。

約翰巴普諦司德凱尔波(Jean Baptiste Carpeaux)是柳特的学生。“特貝的漁夫之子”，較之柳特所作的“弄龟的那波里漁夫之子”，那成績是有出藍之誉的。在太过于写实底的凄慘的“烏俄里諾”群像上，則可見密开朗改罗的模仿。当表現苦于飢餓的这不幸的父子的悶死的情形时，他曾求構想的模范于“劳恭群像”，自然不待言。但当这些令

人想起先进者的感化的明朗的制作之后，却续出了許多發露着他的才能的作品。飾着盧佛尔宫兩花神殿的花神的風姿，飾着喀尔涅所建的歌剧館正門的“舞蹈”，守着巴黎天文台的泉的“世界的四部”；还有許多清朗的肖像——。

从这时候起的凱尔波的作品上，就显出巴洛克特有的技巧来。凱尔波者，原是構想力非常之强，而繪画底才能也很好的。（他的素描，就全如画家的素描一样。他所作的油画，盧佛尔博物館也在保存着。）盧本斯描写丰丽的肉体美时，所驅使的强烈的筆觸，和培尔涅尼要將極其充实的生命，賦与冰冷的大理石时，所运用的巧妙的刀法，这二者，就养育了凱尔波的艺术。使像面極端紧張，將陰影描得極强，極濃，極深，是他的雕刻上所特有的技巧。只要一看“花神”的蹲着的丰滿的肉体，和圍繞着她的童子們的肥大的身軀，就总要想起盧本斯来。所不同者，只在將盧本斯的野人底的粗，代以凱尔波的雅致的細。在“世界的四部”，則負了地球仪站着的四个女子——这是用代表四大民族的狀态来表現的——的裸体的肌肉，結構都極佳。“舞蹈”群像是在手持小鼓的少年的周圍，裸体的女子們繞着携手游戏的情景。將青春的欢喜，描写得如此美而艳，是从来所沒有的。能如这从喀尔涅所建的歌剧館的巴洛克風的华美的正門石級的中途，俯視着热鬧的广場的群像，示其和环境善相調和的成績者，实在不多見。和裝飾凱旋門的柳特的“維尔賽斯”，确是出类拔萃的好一对的作品罢。因为这像的成績好，“舞蹈”便釀了紛紜的物議了。总要多

說廢話的道学者們，很責难这裸体女子們的放肆的态度。但女子們却显着若無其事的無关心的笑容，依然舞蹈着。現在站在这像的前面的人，即使要想像半世紀前，这群像所受的不当的非难，也是不容易的。

在盧佛尔美术館冷靜的下面的一室里，看見凱尔波的作品的一群的时候，凡有观者，大約心中無不感到异样的爽朗的罢。在这里，可以看見和大作的石膏模特兒以及草稿之类相杂的許多美丽的肖像。也有歌剧館的作者霞勒喀尔涅的胸像，和潑剌的夫人的石膏像等。恰如搜集着拉圖尔的墨笔画的一室一样，这里也洋溢着爽朗的热鬧的風情。盧森堡的美术館中，有一幅描写凱尔波的大幅的象征画。許多裸体的人物，裝着出于凱尔波所作的若干群像的風姿，圍繞着在工作場中惝恍于構想的他，幻影一般舞蹈着。那幅画本身的价值，是不足道的，但作为藻飾这荣光爛然的凱尔波一生的紀念而观，兴味却不淺。柳特和凱尔波和罗丹——三个偉大的雕刻家，相繼而出的法蘭西美术界，是多幸的。

至于别的国度——尤其是北欧的諸国——里，却沒有出怎样出色的作家。然而只有一个人，惟独比利时的綿尼是例外。用煤矿区域的筋肉劳动者們为模特兒，制作了許多整雕和浮雕的他，是恰如使密萊做了雕刻家的作者。自然，在技巧方面，他的优于密萊，是無須說得的。說起傾向来，則在全然写实底的綿尼的美术上，有一种幽靜的深，奥。而在这里，可以看出和密萊的显然的共通点来。例如

在那对于"满额流汗以求面包者"的同情之心，自然洋溢着的那沈著的青铜的浮雕上，也就令人覺得十九世紀中叶的社会思想，謹愼地反映着。

凱尔波和綿尼——这兩人，都确是写实派全盛时代的子息。然而傾向又何其如此之不同呢？將女性，表以欢乐的丰姿，青春的荣耀和肉体美的朗潤的凱尔波，和画以被虐于生活的苦役，污于煤烟和汗水的姿态的綿尼——然而，同时这也就是兩种巨大的目标，为写实主义艺术之所常在追寻的。

八　理想主义与形式主义

a　罗丹的巴尔札克和克林兹尔的貝多芬

奥古斯德罗丹(Auguste Rodin)从写实主义，取了他的悠久而多作的生涯的出發点。一八七七年所作的“黃銅时代”，是極其写实底的作品，至于受了是否从模特兒直接取得型范的嫌疑。罗丹为解脫这嫌疑起見，只好特地另外取了直接的活人的模型，要求观者来和他的作品相比較。在繼“黃銅时代”而出的大作“約翰”（一八八一年）上，那深刻的写实底表現也沒有变，但自从作了有名的“接吻”的时候起，却大見作風上的轉換了。漸次傾于繪画底表現的他的手法，是使輪廓划然融解，而求像面的光的效果，以代立体底的体积。尤其显著的是“春”等，从一塊石，“掘出”單是必要的范圍的鑿雕来，这表現法，也就从这时候开始的。但是，在自由自在地驅使了这样繪画底手法，而滿志地显示着手段之高强的他，似乎还有别一种要求存在。这就是見于一八七五年以来所开手的“地獄之門”；一八九五年所作的“加莱的市民”，以及一八八六年以来的“威克多摩俄”之类的特殊的思想底表現。“地獄之門”是从但丁的

神曲得到設想，类似吉培尔提的"天国之門"的作品；从他的若干大作品——"亚当和夏娃"，"接吻"，"保罗和法蘭希斯加"，"烏俄里諾"，"三个影"，"思想的人"等——和大鋪排的浮雕所合成的大規模的構想，計画起来的。"加黎的市民"是一个一个离立着的五个人物的群像，以象征恐怖，絕望，决意，爱国心的出于演剧底的作品。"威克多雩俄"則显示着这大詩人在海边的石上，听着灵感之声的情形。罗丹于單是写实底或印象底表现以外，还想將一种思想底的另外的領域，收进他的艺术中去的事，只要看了上述的諸作品，也就可以推知了。他的作品中，也有將这观念描写，过于表出，至于使人生厭之作，在他的趣味里，也可以看出以法蘭西的作家而論，是頗为少有的傾向来。

然而罗丹也究竟像个法蘭西人。他的观念描写，决不离开他的技巧。当施行極大胆的象征底表现之际，一定更是随伴着繪画底的技巧的高强。有时还令人覺得有衒其技巧之高强，弄其奇想之大胆之感。但从中，也有將形成罗丹的艺术的这兩种的要素，非常精妙地組合着的作品。"巴尔札克"恐怕便是表示这最幸运的成就，他一生中最为优秀的作品了。为紀念那以中夜而兴，从事創作为常習的文豪巴尔札克的風采計，罗丹便作了穿着寢衣模样的巴尔札克。乱髮的头，运思的眼——这里所表現的神奇地强烈深刻的大詩人的風采，和被着从肩到足的長寢衣的身軀一同，成为渾然的一个巨大的幻像。在那理想化了的增强了的深刻的性格描写上，結構虽然大胆，却很威得紀念品底的效果。

然而，这样大胆的尝試，却收得如此成功的緣故，究竟在那里呢？——这不消說，是在繪画底手法上的他的技巧的高强。只要單取巴尔札克的臉面来一想，便明白他的技巧的优秀，是怎样有益于这詩人的性格描写了。恰如用了著力的又粗又少的笔触，描成大体的油画的肖像一般的大胆，使巴尔札克的性格，强而深地显现出来。虽說已經增强了观念描写，但將生命給与作品者，也純粹地还是造形底的表現。凡有知道他在杰作"行步的人"上所表示的优于純造形底的他的才能者，該也会承認罗丹到底是一个"雕刻家"的罢。而且在同时，大約連对于哲学者似的那趣味的半面，也不很措意了。

我还想从北欧的人們里，再寻出一个——外观上似乎相像的——雕刻家来，看一看兩人之間的相异。这时候，我大約毫不躊躕，选出克林該尔的罢。而且特地將他畢生的大作"貝多芬"，来比較罗丹的"巴尔札克"的罢。

馬克斯克林該尔（Max Klinger）是擅長于版画，壁画和雕刻的美术家。作为版画家，从西班牙的戈雅受了暗示的他，是很喜欢將各种的幻象，排成一組空想底的版画的。"手套的發見"似的，做成空想底的故事者；"爱与心"似的，应用神話者；"死"似的，帶着人生观的气味者；"勃賚謨思的幻乐"似的，描写音乐所提醒的感覚者，其数非常之多。作为額画家的他，则有"巴黎斯的判断"，"在阿灵普斯的基督"，"基督的磔刑"等。而作为壁画家的他，則有利

俾瑟大学的"詩歌和哲学"以及裝飾侃涅支議事堂的"劳动，幸福，美"的極其大規模的壁画。

从题材即約略可以推察，克林該尔的繪画的办法——不問其什么种类——是几乎都帶着一种理想画底，象征底傾向的。但他又毫不避忌極端地写实底的描写。極端地观念底的一面，和極端地写实底的一面，奇怪地交錯着。然而这在他的艺术上，决非有益的現象。在他的画上所覚到的德意志气味的令人生厭的煩膩的印象，便从这里發生。裝飾着利俾瑟大学講堂的大壁画，計有二十密达以上之广，六密达以上之高，制作的意向，是在凌駕那飾着巴黎的梭尔蓬大学的沙樊的壁画的，然而克林該尔的膩味，終不及沙樊的端正和清新。倘在他的象征主义上，沒有那故意的露骨的写实底表現，也許更能收得像个理想画的沈靜的效果的罢。將沙樊的壁画，作为模样化了的輪廓化了的裝飾画，有着非常的效果的事实，和这比較起来一想，是可作画家的好教訓的。

然則作为雕刻家的克林該尔又怎样呢？例如，無論那陰气森森的"沙乐美"和"克珊特拉"，或是"力斯德像"，也还是帶着克林該尔一流的討厭和膩味。但在他的代表作"貝多芬"上，却不这样了。凡有在利俾瑟美术館，看这大作的人——恐怕無論那一个，在最初的时候——大約总豫料着从这像也得到克林該尔式的膩味的。然而待到实在站在像前面一看，却吃惊于这像所給的印象，是豫料以外的佳良。其一，固然也因为大受优待的这像的陳列法，是握

設得極占便宜罢。但在这像上，克林葆尔独具的癖恰恰在幸福的狀态上展开着，却也不能否定的。

德国的一个批評家曾述关于“貝多芬”的印象，說，“和此像相对，即受着宛如跨进了庄严的寺院的內部之感。我实在不知道另外的話，能比这更其适切地表明“貝多芬”的印象的了。于音乐有特殊的趣味，工作場里常放着鋼琴的克林葆尔以十六年間，埋头于这像的制作的，也仍然是大作。因为像的全体，不能一覽而尽，所以想以一个全雕的雕刻，有整然的印象，是做不到的，于是在此又可以窺見别种的，紀念碑气味的大鋪排的效果。乐聖的姿态，是仅在裸体的膝上搭一件衣。交着兩足，手便停在膝头，端坐在高大的玉座上，凝視着前面。离足边稍远，前面蹲有一匹大鷲，瞻仰着天神一般的巨人。壯丽的大玉座的靠手，發黃金光；在靠背上，則飾以几个天使的臉和写出許多人物的浮雕。至于造成这巨像的各种的材料——玉座是青銅的精巧的鑄品，靠手上加以鍍金。天使的臉面是象牙，这一部分的質地是青綠色的猫眼石，台座的石塊是有斑的淡紫色大理石，鷲是帶青的黑色的畢来納大理石，夾着白脉的，貝多芬的衣是赭色的大理石。而雕作乐聖的肉体的帶黃的白色大理石，則是从希臘的息拉島运来的东西。自从希臘的大雕刻家斐提亞斯刻了处女神亞典納和諸神之王的宙斯的巨大的尊像的时候以来，即沒有湊合多种材料，以制作大規模的雕刻的实例。前瞻这像，是即使怎样对于克林葆尔的艺术怀着反感的人，也不能沒有多少感激的。在

这里，委实有着戈謫克的寺院的内部一般的一种神严；这神严，或者并不从克林該尔的制作而来，倒是出于对貝多芬的人格的尊崇之念，自然也說不定。然而克林該尔的艺术里，自有一种深邃之处，足以仿佛貝多芬的偉大的風采，却也不能不承認的。成为克林該尔的艺术的特征的那一种气息和膩味，在这里，总算幸而对于表現深味，有了用处了。

罗丹的"巴尔札克"和克林該尔的"貝多芬"——法德兩国的杰出的美术家，各將足为本国光荣的大艺术家的紀念像，各照着和本国的艺术意欲相称的表現法，制作起来的情形，能够在这里相比較，是确有很深的兴味的。凡有知道飾着罗馬市意太利公集場的域德都阿藹馬努罗的巨大的紀念像和立在利俾瑟郊外的高大的联軍紀念碑者，就会覺得区分兩者的这强固的国民性的之不同的罢。和这相等的国民性的不同，也就分为陀拉克罗亞和珂內留斯，分为罗丹和克林該尔了。

b　沙樊和瑪来斯

普維斯兌沙樊（Puvis de Chavannes）是十九世紀中最偉大的裝飾画家之一人。生于里昂的富室的他，是禀着不愁生計的品性的。当年少时，旅行意太利，兼为病后的靜养以来，便定下要做画家的決心了。他的一生中，似乎是意太利文艺复兴的作家，尤其是沛魯吉諾的端正的画風，总留着难消的追忆。归了巴黎以后，所受的感化，早先的

是从普珊，新的是从陀拉克罗亚和襄綏里阿。剛脫模索之域的他的最初的制作，大約就是提出于一八六一年展覽会上的"战爭"和"平和"。因为这兩幅作品，他得了名，并且以这作品来裝飾亞弥安的美术館的时候，沙樊便用自費寄贈了"工作"和"休息"（都是一八六三年展覽会的出品），以供裝飾。于是陈列于一八六五年展覽会的"畢加尔提亞"，也就作为裝飾亞弥安美术館之用了。

他的作为裝飾画家的生涯，从此就开头。一八六七年在馬尔賽的美术館，一八七二年在波提埃的市政厅，一八七七年在巴黎的集灵宫，一八八三年在里昂的美术館，一八八四年在巴黎的梭尔蓬，一八八九年至九三年在巴黎的市政厅，一八九〇年至九二年在盧安的美术館，一八九五年則远在海的那边的波士頓圖書館，一八九八年又在巴黎的集灵宫——度着壁画家的不息的生活了。

这些之中，在重行制作的巴黎集灵宫里，是画着都会的守护者聖坚奴威勃的傳說的。色彩淡白，描綫分明，而略有强硬之感的这些画，对于司茀罗的爽朗的建筑，实在很調和。那夾着白色的色調的輕淡和稍加圖案化的样式，是因为要和建筑能够調和起見，本是首先所計及的。只要和裝飾同一堂內的别人的制作，令人覚得很不調和地膩味的样子一比較，沙樊的計画大概便自明白了。

裝飾梭尔蓬大学的講堂的橫長的大壁画，称为"聖林"，是象征学艺的。那顏色，較之集灵宫的壁画，是暗而濃。而且那沈靜的色調，和帶着雅潔之感的这講堂，委实十分

調和着。此外，于观察他的特質，更为相宜的作品，是飾着市政厅的"夏"和馬尔賽的"馬尔賽港"。前者以蓊郁的树林为背景，画着碧色的草原和流过其前的河边，而配以沐浴的女子。誠然是有清素之趣的作品。但和这相对，"馬尔賽港"却是油漆的船和海水的藍色等，極其触目，几乎沒有像个壁画的沈著。然而这兩种作品的得失，是明示着他的作風的長处和界限的。惟在通过了时代的面幕，透过了象征的輕紗的表現上，才能显出沙樊的画的長处来，但对于現实底的題材，却完全無力。可以說，出于他的手笔的运用現实底的題材的作品——如"貧穷的漁夫"——实在也必須移在無言的靜穆的世界里，这才能够成立的。

全然以裝飾画家出世，始終有着裝飾画家的自觉，而不怠于这事的准备的他的技巧，是徹头徹尾，裝飾画底的。他的画，是澄明而簡素，沒有动作，也沒有言語。既無空气，也無陰影，只有謹愼的色調。無論是風景，是人物，都經了單純化，圖案化，理想化，平面化。独有描綫的靜穆的动彈，而無体态和明暗。当制作之际，沙樊是先在划有魁斗形的綫的紙上，画好小幅的素描，又將这放大而成壁画。那素描，不只是簡單的構想圖，乃是作为严密的写生，使用模特兒的。待到真画壁画的时候，却毫無什么辛苦。只要机械底地，以并不費力的心情，將小幅的原圖，放为大幅就好了。于是在小幅的原圖上，原是写生底的一切东西，便都受了形式化，圖案化而被扩大。

倘將沙樊和那躲在象牙之塔里，專画着浮在自己構想

上的夢幻世界的神奇的象征画家乔斯泰夫穆罗 (Gustave Moreau) 看作同类，那是錯誤的。穆罗的技巧之絢爛而复杂無限的藻飾，和沙樊的技巧之簡單，就已經不同。穆罗的構想的惡夢一般的沈重，和沙樊的世界的透明的靜穆，也分明兩样。而且以將迷想底的观念加以象征化为目的的穆罗的理想画，和將象征看作單是画因的沙樊的裝飾画，那目的即全然正相反。但是——虽然傾向有这样地不一样——在到底是像个法蘭西人之处，也还是可以看出他們的确鑿的共通之点来的。

翰斯望瑪来斯 (Hans von Marées)是貴族的出身。最初，他也随着十九世紀中期的流行，画着色彩本位的写实底的画。柏林的国民美术館所保存的"休息的騎士"和在綿兴国立美术館里的肖像画"倫白赫和瑪来斯"等，便是这时代的代表作。但到一八六四年，去过罗馬以后，他的画風就显然变化起来。因为和批評家康拉特斐特拉尔 (Konrad Fidler) 及雕刻家亞陀勒夫希勒兌勃蘭特 (Adolf Hildebrand) 的深交，而他的艺术上的信念成熟了。抛弃了仅仅計及瞬間底的現象的写实的旧态的瑪来斯，便进向新的目标，要表現造形艺术上的永远的理法。將斐特拉尔在他的批評論里所說，希勒兌勃蘭特在那端正的雕刻上所示，美学論"形式的問題"里所叙的相似的艺术上的信念，瑪来斯則想从繪画上表現出来。以作家而論，是太过于研究底的，但幸有無限的努力的他的生涯，即从此發展。他有一

种習慣，是要描三部作，將中幅和兩翼，祭擅画似的統一起来。往往是使主要人物的輪廓，从背后的暗中，鮮明地浮出。这些人物，是都在較狹的額緣里，韵律底地交換着影象的，而色彩的設施，也順应着这韵律。因此画面全体，就給与一种庄重的，紀念物底的，而同时又極分明的印象，使人感到宛如和丁圭建多的繪画（十六世紀初头盛行于意太利的繪画）相对之际，品格超逸的一种的感銘。

这繪画漸次成就的时代的欧洲，是正为写实主义的思潮所支配。但这画之于时代思潮，是全不見有什么反映的。只有超越了瞬間底的一切現象的理想底形态的，造形底秩序。那肉体各部的描写，倘使写实底地来一想，也未必一定正确。（例如"海倫那三部作"中所画海倫那的足部，較之身段，过于太長。）但在專致意于造形底的理法的表現的瑪来斯，恐怕这是全不关紧要的罢。題材的运用法也一样。在同上的三部作的中幅"巴黎斯的判斷"里，三女神也并不特別站在巴黎斯之前，就只是三个人，毫無什么动作，不过是純形式上，造成着韵律底的結構罢了。

他的努力，从單純的写实底描写發端，而漸漸轉向純化了的造形底形式的表現去。从色調的問題出發，而归結于一个計画，即要將雕刻底的东西，空間底的东西，再現于平面里了。于是凡所描写的东西，就已經不是單是偶然的事实。是造形底的东西的永远地得以妥当的理法了。这样子，瑪来斯便旣是画家，而同时也是理法的研究者。是开陈自己的艺术論，不用言語叙述，而描在画上以表示出

来的艺术哲学家。

沙樊和瑪来斯——在这里，也可以發見代表法德兩国的造形底艺术意欲的一对作者。將小幅的写生画，省力地放大，而"謙虛"地寻求着裝飾底效果的沙樊，和將一生的努力，都耗在造形底理法的具体底表現的瑪来斯——在寻求紀念品底的，造形底效果这一点上，兩人都是形式主义的作家。独在沙樊到处是实际底的，瑪来斯到处是理想主义底的之处，有着他們的根本底的不同。而这不同，同时也就是法德兩国民的艺术意欲的不同。更其有趣的，是恰恰和这平行的很相类似的現象，也發見于雕刻界，代表底的作家迈約尔和希勒兌勃蘭特——在这兩个雕刻家之間，也看出那最好的示例来。

c 迈約尔和希勒兌勃蘭特

亞理士諦特迈約尔(Aristide Maillol)是和綏珊及盧諾亞尔一样，生于南法蘭西的。而綏珊及盧諾亞尔之表現于繪画者，在迈約尔，則以雕刻之形来表現了。肉体的体积的描写便是这。他动心于紀元前六世紀时代的希臘雕刻，以及埃及雕刻的从石塊剜出一般的肉体的体积之威，特为强烈的样式，就要刻肢体成为一团的有着影象的整雕。因此他也就不喜欢那热情洋溢的表現。而喜欢到处都是靜穆的幽寂的風姿。那肢体的相互的关系，也要严密地靜学底的。竭力避去力学底的張力。于是他和罗丹之所求于雕刻者，可以說，正是一个相反的要求。而迈約尔，同时也拒

絕了从凱尔波傳給罗丹的印象派底＝繪画底手法。見于綏珊和盧諾亞尔画上的体积的表現，是必需立体底的面的效果和肉体的靜学底勻整的。像罗丹那样，在像面上求光的效果，求活潑的笔触的运动的手法，是有碍于把握立体底的面的。在迈約尔，則凡一切肉体，到处都是三次元底的曲折和起伏。

迈約尔只凝視着肉体的体积。只依着他的艺术底本能，只使那敏感的眼睛动作，凝視着肉体，以作雕刻。在这里毫無什么先入之見，也無前提，教义和哲学。但是，有一个德国人，是取了和他恰恰相反的出發点，示着和他恰恰相反的态度，而同为形式上的古典主义者，同具着一致之点的。这便是亞陀勒夫希勒兌勃蘭特(Adolf Hildebrand)。正如迈約尔是丰于艺术底本能的像个南法蘭西人的作家一样，希勒兌勃蘭特是像个思索底的德意志人的作家。

所以使希勒兌勃蘭特的名不朽者，与其說是在他所制作的許多雕刻底作品，倒不如归功于他的手笔的一本小書。名为《造形美术上的形式問題》(Das Problem der Form in der bildenden Kunst) 的他的著作，是叙述一个美学說，曾給德国的艺术研究者以很大的影响的。作为现代的美术史界的权威，从学界得到最高的尊敬和感謝的美术史家威勒夫林，曾为这希勒兌勃蘭特的小書所刺戟，所暗示的事，在这里已經無須多贅。[5]（在威勒夫林的論說 Wie man Skulpturen auf nehmen soll 和那代表底著述 Die Klassische Kunst 的序文上可見)。以一个艺术家，論

述其自己之所信的著書，而对于專門家的美学者和美术史家——而且是威勒夫林那样的大家——給以学說上的影响，这現象是極为稀有，極为特别的。

当使用石材，制作雕像的时候，也常是从石塊的表面，逐漸向內方雕刻进去的希勒兌勃蘭特，是对于一个像，求出一个視点来，規定了一个"正面"的。他以为整雕的雕刻，决不当环行着它的周圍，且行且看，应該站在一定的視点上来看它。于是整雕雕刻的空間底的立体性，便被还元于正面和其横長的远近的关系上。就是，和在浮雕上相同的关系，也一样見于整雕上……。他何以对于雕刻，要求这样的形式的呢？作为那基础，那前提的，推測起来，大約是如下的意見。就是——凡把握那具有空間性的对象者，有視覚表象和运动表象这两种。观者將眼睛接近物体，从物体的这一部，向着别的部分，漸次动着眼睛，移行过去的时候，便生物体的运动表象。但如和这相反，观者和物体隔着一定的距离，静止了眼的运动，眺望起来，則生純視覚底的表象，其中幷不夾杂运动感。这就是希勒兌勃蘭特之所謂"远象"(Fernbild)。在这样的远象上，則原是空間底的东西的关系，即被还元于在平面上的远近的关系上。物体的——作为全体的——造形底把握，当此之际，即被同时一体感得。总而言之，在浮雕雕刻上的把握的方法，就是这个；惟在这里，才發見空間底的物体的造形艺术底地純化了的表現形式云。于是希勒兌勃蘭特便虽对于整雕，也运用了在浮雕上那样的办法，以求他之所謂"远

象"的表現了。

迈約尔所刻的实感底的，攤出着肥厚的肌肉的女人的像，和希勒兌勃蘭特所刻的極其非現实底的，隔着薄絹一般地隱約的瘦瘠的男人的像——在这里，可以窺見兩人的艺术的極分明的形式的不同。但是，更深的他們的个性之不同，則从兩人的"态度"上，可以看出。从本能而来的把握和从理論而来的把握——迈約尔的感化，广被于美术家之間，希勒兌勃蘭特的影响，則对于学者是深切的。

九　最近的主导傾向

試將进了十九世紀以来，从新兴起的造形美术上的新傾向，要約起来，加以考察，在这里也窺見以法蘭西和德意志为中心的兩种艺术意欲的相异。尤其显然触目的，是这一时代特有的傾向，即在欧洲諸民族的广大的領域上，都来共同參与了。在向来的时代，是只有極少数的国民——特以法德兩国民为中坚，而別的諸民族——例如英吉利意太利等——不过随时底地，幷且随伴底地，加在这里面的，但到最近的时代，則法德兩国之外，連西班牙意太利这些南方民族，瑞士荷蘭瑙威俄罗斯这些北方民族，也都一齐相当地帶了重要的使命，来參与这一件——永远的——共同事業了。幷且依照着这些国民所各各特有的民族底色彩，而發生了極其多色底的兴味深長的現象。不消說，关于这新的艺术史上的現象，要从“历史底見地”来講，是还嫌过早的。但若对于目前的主題，已經可以看出一个極其代表底的示例来，則也不忍將一切委之將来，默而不問。所以就只用極粗略的大端的看法，来一瞥全体的傾向罢。

最初，也就先来說一說現代美术史家所蹈襲着的旧有

的办法，而將这——姑且——作为出發点罢。这里首先成为問題的，是將这些極其多色而复杂的各样的傾向，在大体上可以整理起來的主导目标，但历来的民族本位的区分法，似乎也还可用。即对于南方民族和北方民族，各統一了大体的性情，而加以考察便是。称为南方系統的民族，是以法蘭西为中心，加上意太利西班牙去；成为北方系統者，中心是德意志，其余則荷蘭，瑞士，瑙威及俄罗斯之类的国民。[6]至于历史上的种屬概念，常是相对底的事，在这里是可以不言而喻的了。法蘭西則法蘭西，德意志則德意志，各各怀着那一民族固有的不变的艺术意欲的事，恐怕是并無怀疑的余地的"事实"罢。然而于單純的事实的"整理"，例如將这些民族归入南方系統去还是归到北方系統去呢之类的整理，有着用处的概念，是大概不过从便宜上被想定的。这大抵只是相对底的概念，而决不是"事实"。所以当美术史上的主导傾向，由法意兩国代表着的中世紀的时候，便以这兩国为目标，"便宜上"分为南北兩系統。但到考察十九世紀以后的时代，即美术史潮的主导者已經換了法德兩民族了之际，也就"便宜上"不得不以这兩国民为南北兩系統的代表者了。曾經代表北方系統的法蘭西，这回便成了南方系統的主导者。要而言之，因为不过是相对底的区别，所以很是粗略的办法，但也覚不出怎样不妥之处来。將先前已經指点出来的法德兩国民的艺术意欲，和这大体的性情連結起来，而將南方系統，統一于純造形底的艺术意欲；和这相对，則將北方系統，归到思想本位

的艺术意欲去，这样考察，大約"便宜上"也沒有什么不当的。

关于系統的問題，其次所应該审察的事，是：从那里看出最近的傾向的發端来？是时代区划的問題。換了話說，就是：最近的造形美术所共通的——在这时代的制作上是个性底的——色彩，在那一时代的制作上，这才特别濃厚地——或是意識底地——显現出来了？現代美术的主导傾向，將認怎样的作家，作为"直接"的始祖呢？成为問題的是这些事；但从許多美术史家和批評家起，以至作家們所容認为現代画的"始祖"者，如下文。就是，从綏珊，戈庚和盧諾亚尔，生出南方系統的新傾向来，而認望呵霍，蒙克，呵特賽，为北方系統的先驅者，这似乎是多数的人們所共通的大概一致之点。然而事实上的关系，是恐怕还要麻煩的。为什么呢？因为南北这兩系統，旣有成为互相交叉的关系——即使那影响的模样并不是本質底的——的时候（例如望呵霍的样式，刺戟了法蘭西的作家們，戈庚則对于德意志的画家們，鼓吹了南洋趣味），而也有如瑪来斯和呵特賽那样，虽經从新承認其价值，崇为先覺者而受着非常的敬仰，但于制作上，却并未給与什么影响的作家。所以在被称为所謂先覺者的过去的作家們之中，也含有仅由輿論之声所推选，而实际上却并無那种資格的人們的。

現在將依据了現代美术史家所沿襲下来的旧有的区分法，加了区分的兩种的系統，和从輿論之声所选出的現代

画的先覺者們，先行想定如上，再將这比照着历史上的“事实”，来进行观察的步伐罢。

a 法蘭西

先从掌握着南方系統的霸权的法蘭西起首。十九世紀的末頃，印象主义是終于到了要到的处所了。而对于接踵而起的作家們——綏珊，戈庚，思拉等——的新的尝試，則給以“新印象派”呀，或是“后期印象派”呀的这些名目，作为“便宜上”临机应变底的名称。这新时代的作家們，要用“印象派”这一个名目来加以总括，自然是不可以的。在他們那里，甚至于反而也窺見和印象派站在相反的立脚地上的意向。然而，他們也是法蘭西人。而且是正和法蘭西人相称的形式主义者，实証主义者。这三个人之中，只有若耳治思拉 (Georges Seurat) 一个，沒有成为新时代的始祖，竟做了他所生活着的时代思想的牺牲了。想將印象派的作家們一面凝視着自然，一面制作成功的事業，理論底地建筑起来的他，是自己阻碍了自己的發展，亲手將自己赶进沒有出路的絕地里去了。但别的兩个——綏珊和戈庚——却作为新时代的祖师，而从新被認識了那历史底意义。

称为“一切画家中最像画家的画家”的保罗綏珊 (Paul Cézanne) 是由着瑪納而覺醒的作家。他一向就不往流行作家的工作場去，并未學得猥屑的定規的技巧，但憑自己，画着正直的画。虽然画一个苹果，也要長久的时間的他，

是凝視着物体，專心致志地下笔的。全然是粉刷牆壁一般的笔触的使用法。画成了的画，則豈但嘲笑而已呢，無論何时，总是受着迫害，終于弄到也不能給人看，也不想有人买，只因为自己的要求，画着繪画了。到后来，便只縮到誕生的故乡藹克斯去，但在不知不覚之間，他竟成了历史的支配者。被代表新时代的許多作家們，供在指导者的位置上了。

在綏珊的艺术上，主要的題目有二。就是画面的構圖的"綜合底統一"和为表現物体的体积起見的"面的結構"。为要綜合底地統一画面計，則于物体的形态上，来求視覚底的統一点；或將物体的配列，統一底地結構起来；或应用半是鳥瞰底的透視法。而关于物体的"面"的結構法，則其使用光和色彩，也極惨淡經营之致。在綏珊的繪画上，色彩所有的机能，是極为复杂的。在这里，正如他自己說过，"不是素描，也不是体态。只有色調的对照。……不当称为 Modeler（体态），应該說是 Moduler（色調的推移）。……云云"[7] 一样，綏珊的画，是色彩都互有严密的关系，色彩的效果，同时也成为空間底效果的。和要捕捉物体的外底的現象的印象派，恰相反对，他想將物体的造形底地內在底的約束，表現出来。其致力于統一画面和結構物体的"面"，就都为了对于这目的。由他而表現的画像，其实，这东西本身，便是整然的一个造形底的世界。

然而，仰綏珊为始祖，將他的到达点，作为新的出發点，而开始制作的綏珊的后継者們，却难于說是一定得了

那始祖的真意。大約可以認为綏珊正系的后繼者的安特来陀蘭（André Derain），是意識底地，归向綏珊的凝視着物体而自然达到了的結論的。他想借"面"的对比底的配置，而在平坦的画面上，显出立体底之感来。但在陀蘭，还沒有——从自由的制作上夺去生命，使这成了化石的——"教义"。而在屬于所謂"立体派"的画家們，則綏珊的艺术——明明是受着誤解——硬化为一个"教义"了。將綏珊的"在自然界，一切皆以球体，圓錐体，圓柱体为本而形成"这有名的話，憑自己的意見加了解釋的立体派的人們，是希圖將这样的單純的形态，結構起来，以表現物体的立体性。

屬于立体派的作家之中，最为重要，而又居極其特殊的位置的，是巴勃罗畢克梭（Pablo Picasso）。生于西班牙的这才子，到了巴黎以后，开首是画着風俗画——从罗忒列克風轉向西班牙風的异乡情調去了——的，但从一九〇七年的时候起，便帶了立体派底的傾向，动手画起輪廓硬而銳，而形态非常單純化了的繪画来。凡物体，都被还元为單純的几何学底形态。其时还有在萊斯泰克画着風景的叢画的別一个立体派的大人物——若耳治勃拉克（Georges Braque）——和畢克梭是从不同的路前进的，但得了同傾向的到达点。于是从一九〇八年的时候起，兩人的协力底的运动便开端，立体派繪画所喜欢的題材，即描着乐器的靜物画，也制作起来了。在抽象底地，圖型化了的靜物画的一部分里，插入極其写实底的形体去；或綏珊風地，調

野截然分开了。于是以——上面已經說过的——綏珊的有名的話"物体者，球体，圓錐体，圓柱体……云云"为本，而將几何学底的單純的形体，当作一切物体的"視覚底范疇"了。这不消說，物的立体底表現，自然是他們所努力的主要的眼目。黑种人的雕刻品的質朴的立体底表現法——不單是提起了他們的兴味——在他們的尝試上，积極底地給了暗示的事，恐怕是也可以承認的。

还有，作为屬于立体派的别的作家，則有和畢克梭及勃拉克傾向相同的斐尔南莱什（Fernand Leger）；有借了使物体的形态歪斜，以增重其立体性的罗拔尔陀罗內（Robert Delaunay）；又有將人体也矿物的結晶似的，还元为立方体的拉孚珂涅（A. Le Faucounier）；有正像一个女性，画着木偶的叙情詩的馬理罗蘭珊（Marie Laurencin）等。而且連德国人中，也有了生在紐約的里阿內勒法宁該尔（Lyonel Feininger）。好像將空間性这东西，加以抽象化一般的他的建筑画，是依然到处德意志气，而受了和表現派作家傾向大不相同的，南方風的繪画的分明的影响。

接着綏珊，將很大的影响，給与現今的画界的作家，是保罗戈庚（Paul Gauguin）。和象征主义的文学运动，曾有亲密的关系的他，在别一方面，是法蘭西画界相傳的贊美异乡情調的代表者。陀康和陀拉克罗亞以来的南国趣味，在戈庚，便显示着最濃厚的發露。从南国的自然景物的簡素的情形，和有色人种的皮色和服飾，造出一种雅淨的綉紋一流的圖案来。在戈庚，求得画面的裝飾底的效果，是

他的制作的主要的目的。將顏色用得平坦而無光澤，使全体为雅潔的色調所支配的他的画，以壁画为理想，是不待言的。到晚年，数奇已極的泰易謡島的生活，以貧困和病苦的窘促，来換去了乐园的欢乐的时候，他曾計划自杀，逃入山中，吃了許多砒霜，想將自己的死尸，去喂野兽。此举不成，蹌踉下山之后的他的作品，虽然恐怕是他一生中的大作，但那構想，却是純全的壁画風。題着“我們从那里来？我們是什么？我們往那里去？”的这画，照例是常常和沙樊的壁画相比較的。假使称沙樊的画为“寓意底”，則戈庚的这作品，該也可以称为“象征底”罢。然而，在造形上的構想和那壁画風的效果上，是各显着相似的样式的。

承这戈庚之后，在現代的画界上占着重要的位置者，是安理瑪替斯(Henri Matisse)。他也如戈庚一样，是受了南洋風物的刺戟，从壁画上感到非常的兴味的。恰如看見質地美艳而彩色鮮明的东洋磁器似的他的画，乃在求得色彩的裝飾底效果。將物体还元为色彩，而以工艺品一流的味道示人，是他的繪画的主眼。使人覚得好像是由这才子的笔，翻弄着法蘭西傳来的技巧的高强一般。

正和“时辰虫”这綽号相合，一步一步，一任着才子的善变的心之所向，变化着画風的畢克校，盖是画界的Don Juan。高手的陶工似的，揮着才笔，而弄色彩的妙技的瑪替斯和畢克校，加以綏珊正系的陀蘭——这三个人，恐怕便是代表現代法蘭西画界的作家罢。他們的努力，到处总不离造形的世界。要以純造形底的技巧之高强示人的他們

的艺术意欲，到处总都是法蘭西風。

b 北方系統的先驅者和德意志

現代德意志的画界，是即使志在肯定他們的艺术，措辞極为愛国底的批評家，也不能直接在同国人之中，寻得他們的好的指导者。虽是那远則在中世紀的虔誠的雕刻里，在格林納瓦勒特的陰郁的祭壇画里，近則在渥多倫該的罗曼諦克的自然贊美里，在翰斯望瑪来斯的超逸的理想画里，寻得"国粹底"的美术的美的發現，而欣然自乐的德意志民族，也不能在祖国的作家中，覓得表現主义繪画的直接的始祖了。只好在比較底广大的范圍里，即北方底的，日耳曼民族底的之中，来寻求他們的指导者。这样地挑选出来的作家，是荷蘭的望呵霍，瑙威的蒙克和瑞士的呵特賚。

文參德望呵霍（Vincent van Gogh）是經过做了教士，在煤矿区域說教的生活之后，这才成为画家的。旣經在安斯达登，贊美了繼續着弗蘭支哈尔斯和侖勃蘭德的血脉的祖先的大作，乃到法蘭西，和印象派的作家往来。然而他的性格里，是有着和印象派的作家全不相容的"北方底"的东西的。所以退入埃尔以后的他，毫不受法蘭西画界的影响，而只进向他自己的路。热情底地亢奋了的自然的情形，是他的世界。这倒是他的心眼所見的超自然底的世界。一切的現象，在这里是起伏，交錯，燃燒。白日的光使万物亢奋而輝煌，树木喘息着，大地战栗着。那又厚又濃，从顏料筒中挤了出来的顏料的强有力！再沒有能如望呵霍那样，

能捕自然的潑剌的生命的作家了。他的繪画，是已經超过了造形底的东西的世界，而表現着隱藏在那深处的深的“力”。便是贊美同一的太陽，印象派的画家們是不过將这作为造形底的現象，加以靜观。不过像自然科学家一样，以客观底平靜，熟視着日光的动作法。然而望呵霍却直接感到日光的温暖了。他要画出太陽的“偉力”这东西来。無論怎么說，在这里总不能否定超越了造形底的东西的世界的——一种精神底的——境地的存在。曾經被批評家取以与印象派的作家們混为一談的他，和表現主义的勃兴一同，一躍而成北方民族的代表者，拿在不可动搖的开祖的位置上，正是自然之势。然而，所可惜者，是他仅只被崇仰为偉大的开祖而已，却不能得到一个并不辱沒他的声名的后繼者。單想在笔触上，傳他衣鉢的奧大利的阿思凱珂珂勖加(Oskar Kokoschka)則只有表現的粗疏。無論那里，都沒有深沈的强的力。只看見徒然靠着声音和姿势，閙嚷着的空虛。

有着狂信者一般虔敬的父亲，和因肺病而夭亡的母亲的爱德华特蒙克(Edvard Munch)原是陰郁的性質，于生活的黑暗，是尤其容易感到的。最初，他画着印象派一流的画。到得巴黎，受了畢薩罗的影响时候的作品，則全是畢薩罗風。然而有时落在困穷的生活里，至于不得不靠着街灯的光去刻木版，又因为易于激动，一时还受了精神病院的招呼，因了这样的事情，在艺术上，不久也就發見了他自己的境地，来表現人生的黑暗了。以幽暗的心緒，观

察濁世的情形，將隱伏在人間生活的深处的慘淡的实相，用短刀直入底的簡捷，剜了出来，是他的特殊的嗜好。运用着粗而且平的迅速的笔触的蒙克的技巧，是和簡素的——虽然如此——一种給人以演剧底的紧張味的構圖法相待，以造成他独特的一种幽暗的心緒的。將“恋爱生活”和“死”作为主題，而写出人間底的冲动和恐怖。統括底地，运用这种題材者，是使濁世的諸相，手卷一般展了开来的舞台飞檐“生活”。这个主題，蒙克是尝試过許多回的，但最見个性的，恐怕是要算受了馬克斯賚因哈勒特之托，飾着柏林的室內剧場的裝飾画了。他在这作品上的計画，并不想描写生活諸相的各个底的場面。倒是要在一套的飞檐上，將感情生活的节奏統一起来。

蒙克的画上所常用的得意的技巧，是將性格底的表情，給与向着正面的人物，簡明地暗示着情况，而一面理好構圖。他的画，东西虽極簡單，却很能收得演剧底的效果的原因，大約就在此。在剜出濁世的“場面”的巧妙上，能够和他站在同一水平上的作家，恐怕先要推陀密埃和罗忒列克这兩人了罢。在陀密埃，一切都用淡淡的詼諧包裹着。罗忒列克的画，是全像黑暗面模样，不干不淨的。这在蒙克，則但为陰郁的情緒所統一。罗忒列克和蒙克——在这里，恰有如法蘭西自然主义的小說和北欧的戏曲之不同。而惟蒙克艺术上所特有的这“精神底陰郁”——对于現世的形而上学底的恐怖——的表現，乃是使他所以成为表現主义之祖的緣故。

被許多批評家們推举为表現派的始祖之一的瑞士的呵特賚 (Ferdinand Hodler)，是帶着一种象征底的色彩的裝飾画。蒙克也試画过在克理斯楷尼亚的大学講堂上的壁画那样的大作的，然而他的特性，却似乎于这一方面并不近。至于呵特賚，則原是裝飾底的壁画家。德意志的批評家們，要从呵特賚的画的什么处所寻出表現主义的萌芽来，是莫明其妙，但于"表現派的繪画"这东西和呵特賚的艺术之間，要發見直接——或間接——的連絡，在我是以为困难的。

其次，来史实底地一想，表現主义的直接的运动，是从什么时候开始的呢？要回答这問題，恐怕是未必容易的。为什么呢？第一，是將总括在"表現主义"这一个种屬概念之中的諸傾向，应該怎样分类？其中的那一种，是眞是"表現主义"底东西？这样的問題，仅在言論上，是無論發多少議論，也不中用的，除了委之"时"的选擇以外，沒有别的法。倘不是表現主义的运动这件事，先有一个着落，則什么是"表現主义底"，实在也無从明白。既然不明白什么是"表現主义底"，則要發見这新运动的直接的起源，也就不能够。况且这新运动初起的时候，和这一派已經相当地确立了社会底位置的現在，主張和傾向，都很有些变化了。批評家們之中，虽然也有將这新运动分为若干种傾向，各各給以特別的名称的人，然而并無出于簡單的想头以上的，所以这些言說，也不足憑信。但是，倘單將成为重要目标的事件，列举起来，則大致就如下。

要考察德意志画界上作風的自然底变迁之际，可以注

目的作家，大約是基力斯諦安罗勒字斯(Christian Rohlfs)罢。他是从印象派的画風，漸进底地，移入所謂"表現派底"的傾向的，說起来，也就是指示出过渡期的样式的画家。他在一九〇〇年以后所作的風景画——大抵是都会的写生——都显示着笔触非常动摇的，色彩强烈的，宛如彩画玻璃的花紋一般，粗粗地作高低之感的画風。大概是一九〇六年頃罢，他和表現派的代表画家諾勒台往来很密了。于是在一直屬于后期之作的宗教画等，那样式便全是諾勒台風，加以夸張的奇拔之感，非常强烈。在这里，和諾勒台接近以后的作風，且作为問題以外的事，但在这以前的風景画，那样式的"自然底"地逐漸傾向表現派气息的"形式的夸張"，是值得注目的。这就因为从印象主义到表現主义的——無意識底的——德意志画家的趣味的推移，在这里可以窺見；而將表現派画家的作品中，往往發見德意志印象派的驍將里培尔曼的手法这一件事实，和这連起来一想，是頗为有趣的事。一种革命底的这新运动，事实上一面却显示着向来的样式的連續底展开之迹，这于"历史底"地考察表現派的运动的时候，是可以作为良好的参考史料的罢。

其次，一查新运动的直接的机因和結果，則以一九〇六年成立于特来式甸的画会 Brücke (桥梁) 会員的出品为主的"分离落选画展覽会"，一九一〇年在柏林开会了。桥梁派是从一九〇二年頃起，以赫克勒，吉錫納尔，勖密特罗德路夫等为中心，新傾向的作家漸漸聚集，因而成立的

画界；一九〇五年諾勒台加入，翌年丕錫斯坦因加入了。是以制作为本位，極其切实地进行的，但到一九一二年，終于解散了。这画会，是成为表現派运动的中心分子的。

当約略同一的时期，在綿兴市，则有了“新艺术家协会”(Neue Künstler=Vereinigung Munchen)。这协会于一九〇九年由康定斯奇及别的人們所倡設，漸次而拉孚珂涅（一九一〇）馬尔克（一九一一）等都入了会，但不久就分裂，康定斯奇和馬尔克一派的人們，便另外形成了称为Der blaue Reiter（青的騎士）的一团。这以南德意志为中心的一群美术家們的工作，所可注目的，是当协会举行第二回展覽会的时候，加入了勃拉克，陀蘭，畢克梭这些南方系統的代表作者，以及由渥林該尔，康定斯奇等，發表了《在艺术上的精神底东西》(Das Geistige in der Kunst)和其他的宣言。

又，柏林的海瓦德跋尔典因为想开催一个網罗新艺术的一切方面的綜合底的会合，则于一九一二年設立协会曰Der Sturm（暴風雨），还开了展覽会。在这协会里，是不但繪画，也加上雕刻，工艺，舞台艺术，詩文等；并且举行了連續講演和講習之类的。

当欧洲大战正烈的时候，表現派的艺术运动也步步增加了那社会底地位，到現在，则在德国各地的美术館里，也看見陈列着这一派的作品了。柏林的国民美术館的新館和利俾瑟的美术館等不待言，便是特来式甸的繪画館那样，丰富地收藏着古来的大作的美术館中，也侵入着表現派的

粗豪的作品。在因有拉斐罗和命勃蘭德的作品，而空气穆然沈静着的館里，看見了表現派的試作的，技巧極粗的表現露骨的繪画，是很有不調和之感的。但也令人知道这派的新运动，已經——至少是一时之間——获得艺术上的社会底地位，到了如此地步的情形。

以这样的狀态，漸次——意識底地——急速进行的这新运动中，作为中堅者，無論怎么說，总是桥梁派罢。对于这一画派的制作，給以直接的刺戟，給以構想者，第一，是古来的北欧美术，第二，是未开化人的艺术，第三，是現代法蘭西的美术。作为北欧美术的影响，最为显著的，是蒙克，望阿霍等，在近代特为个性底的北欧画家的作品；以古代的艺术而言，則戈謫克的感化，是几乎大家都覺察到的，至于部分底地，則望藹克，格林納瓦勒特等，似乎也給了若干的刺戟。其次是未开化人的艺术，但这样的影响，法蘭西也一样（倒不如說是較盛），在現代美术界，是共通的流行。在桥梁派，是一九〇四年吉錫納尔（Ernst Ludwig Kirchner）对于特来式甸的人类学博物館所藏南洋群島土人和黑种人的雕品，發生兴趣，將这給丕錫斯坦因看，給了許多的刺戟，成为直接的动机的。于是諾勒台（Emil Nolde）便从一九一三年起，直至欧战时，由德屬南洋，往訪爪哇，緬甸，丕錫斯坦因（Max Pechstein）則于一九一四年赴德屬南洋，因为大战勃發，被日本軍使他退出巴拉烏島了。

但他們的赴南洋，由于戈庚的先例的刺戟，是明明白

白的。戈庚对于表現派画家的作風，給了很大的影响——如將油画的画面弄成生地壁画样之类——而在生活上，对他們也鼓吹了南洋趣味。所以倘將和法蘭西美术的交涉，置之度外，則表現派画家的南洋趣味，也就無从着想的。然而法蘭西的影响，还不止这一点。勖密特罗德路夫（Karl Schmidt-Rottluff）由立体派的感化，想在立体底量的表現上，試行一种解决；摩兌生勃开尔（Paula Modersohn Becker）則从戈庚受了作風上的刺戟。至于已經說过的法宁該尔，是成着純然的立体派的作家，那更可以無須贅說了。在全体上，法蘭西美术的刺戟，頗是根本底地，决定着表現派画家的作風的事——無論他們願意与否——大約是不可掩的分明的事实罢。

还有，"青騎士"一派的作家，还显示着傾向上和"桥梁"的趣味，非常兩样的表现法。想借了純粹調音底繪画，將純主观底的感情，翻譯在色調上的华西里康定斯奇（Wassily Kandinsky），和喜欢作孩子似的繪画的保罗克黎（Paul Klee），以及說是从动物自己的立脚点，来画动物的弗蘭支馬尔克（Franz Marc）等，便是那代表者。倘承認他們的主張，那么，在他們的尝試上，也有相当的理由的罢，但恐怕他們的苦心，就仅是他們的苦心罢了。又如罗式列克風的若耳治格罗支（George Grosz）和極端恶道的渥多迪克斯（Otto Dix）的漫画（？），那是無話可說。他們之所謂"艺术"，除了显示着因大战而粗犷的国民之心的丑恶而外，是什么也沒有的。倘作为时代趣味的最極端地到达了所要到

达之处的示例，那自然，可以成为兴味很深的“病理学上的参考資料”的罢。或者，又于——証明在理想主义的全盛期生了斐希德，自然主义的陶醉期出了赫克勒的德意志国民的極端的性格，也能够作为材料之用。但是，以曾經有过巴赫和貝多芬的德意志，而于这样恶趣味的作家——这一句話，則或一程度为止，也通用于所謂表現派的全体——加以容許，是决不成为他們的名誉的。

c 意太利和俄罗斯

一說起發生于意太利的艺术上的新运动来，便即想到未来派，但这本来却并非以純艺术为主旨的运动。倒是志在打破傳說的一种極端的社会运动。这派的主导者，詩人馬理內締（F. T. Marinetti）的宣言（一九一〇年）上所說，“我們要破坏博物館和圖書館……云云”的句子，就可以說，是很适宜地显示着这运动的性質的罢。所以在未来派运动的艺术底表現上，对于極力打破了傳統的“新的”形式，加以尝試的事——至少——是成为最初的动机的。因此于音乐，于詩文，都試行着种种新的表現法，而在繪画，則自然生出一种新的規范来。首先，未来派画家之所尋求的东西，是运动的大胆的表現法。那盛行尝試的，是將一件事故的种种情形，或物体运动的种种狀态，“同时底”地，作为一个的造形底表象，表現出来。那結果，便連只是荒唐無稽的——帶些恶作剧模样的——“尝試”，也在其中出現了，然而有时也有收了相当的效果的兴味頗深的作品。

如什諾舍佛里尼(G. Severini)的“斑斑舞蹈”，大概便是代表作品罢。在色彩鮮明的嵌鑲画飾一般的那表現法上，有着很是耀人眼睛的印象，喧嚷于活潑的运动中的群众的扰攘之感，巧妙地描写着。但是，这不消說，作为造形美术的表現法，这种尝試能有怎样程度的价值，是又作別論的。

然而到最近，随着在法蘭西的立体派的隆盛，又有傾向全然不同的一种美术运动—— Valori plastici 派——出現了。在一方面，这运动是出于未来派的連續底展开，而从别方面看起来，也可以当作又是对于未来派向来的样式的廓清运动。未来派的繪画，有着使观者之心急躁起来那样的扰攘；和这相对，新傾向的繪画，則冷結了似的，帶着靜默的冷。用立体底的，然而抽象底的造形底形态，結構而成的这派的繪画，簡直是給人以物理学实驗上所用的器械一般之感的。例如若耳治契里珂(Giorgio Chirico)的表現着“形而上学”的几幅画，便是那最为特殊的作品。在过去之世曾有那么許多光荣的历史的意太利，而南方系統的形态主义，却显示着至于这样極端的——病理底地凝結了的——状况，是大有兴味的事。那么，显示着正相反的性情的北方系統，又是怎样情形呢？

北方風的極端的表現，在俄罗斯画家哈盖勒和綏盖勒的繪画上，很适宜的代表着。馬尔克哈盖勒(Marc Chagall)是將俄罗斯風的农民艺术，代表在繪画之上的作家。当寓居巴黎的时候，首先是很受了法蘭西画界的空气的影响的，但漸漸回向他祖国和他自己的境地里去了。这是和勃拉克

的立体派相隔頗远，和康定斯奇一流的絕对派也兩样的。是素朴之中，含有一种奇拔的詼諧的——俄罗斯农民艺术上所特有的——表現法。宛如俄罗斯的童話那样，帶着土气的一种神奇。

显示着和这相反的——然而仍然是斯拉夫底——的，是住在特来式甸的拉薩尔綏盖勒（Lasar Segall）。是將瑙威的蒙克，斯拉夫化了似的描写陰郁的画的作家。那題材，大抵是諷刺濁世的生活的。在題为“临終的床边”，或“男和女”，或“永远的流亡者”的他的画上，可以窺見鬼气而陰森的观念的表現。哈盖勒和綏盖勒——幷未来派以来的意太利的繪画，就可見最近美术界上成为傾向的兩極的現象了。况且这兩極的画風，从地理上看来，也發生于南北最相隔离的民族，則尤是惹人兴味的事。縱使这些試作在美术上的价值，作为另外的問題，在这里还不能算是得到了近代美术史潮的結論么？

注

1 Johann Joachim Winckelmann (1717—1768)。主要著述如下：——

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werkenin der Malerei und Bildhauerkunst(1755)

Geschichte der Kunst des Altertums. (1764)

2 启蒙文化無論在美术上，在文学上，英国都是中心。將在文学史上已經公認了的关系，类推到美术史上去，以为这些处所，英吉利也將影响給了法蘭西，恐怕沒有什么不当罢。因为那时的英吉利，在欧洲的美术界，是占着極重要的位置的。

3 安格尔在一切法蘭西所出的美术家中，是最为法蘭西底的美术家之一。荣盛于十九世紀初头的古典主义，怎地逐漸受了純化的呢？要考察这一个問題的时候，是特要注目的作家。但我在本書，將关于他的考察頗加省略者，因为他的地位，是純粹只关于法蘭西美术史的內部，而和他可以比較的作家，在别国的美术家中是全然难以覓得的緣故。在这样的試以"比較"为主的本書里，对于他可惜沒有詳細叙述的机会了。

4 安格尔自以为自已的艺术是"純粹地写实底的东西"的意見的情形——正因为他的性格很固执——几乎是孩子似的。关于这事，Leon Rosenthal 在他的著作《La Peinture

Romantique》中，所举的史料如下：——

一，安格尔的言語。

"Il est aussi impossible de se former l'idée d'une beauté à part, d'une beauté supérieure à celle qu'offre la nature……"

"Il nous est impossible d'élever nos idées au delà des beautés des ouvrages de la nature……"

"Croyez vous que je vous (对学生說) envoie au Louvre pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler le beau idéal, quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature?……"

二，逸話。

或时，对于安格尔之作"阿迪普斯"照例称賛的人和安格尔曾有如下的会話。

Je reconnais ton modéle.

Ah! n'est-ce pas, c'est bien lui.

Oui, mais tu l'as ferment embelli!

Comment embelli? Mais je l'ai copié, copié servilement.

Tant que tu voudras, mai il n'était pas si beau que cela.

Aussi, comme il s'emportait!

Mais vois donc, puisque tu te le rappelles, c'est son portrait……

Idealisé……

Enfin! penses-en ce que tu voudras; moi j'ai la prétention de copier mon modéle, d'en être le trés humble serviteur et je n'idéalise pas.

5 希勒兑勃蘭特和威勒夫林的关系，可参照大正十五年《思

想》四月号所載澤木四方吉氏的論文；希勒兌勃蘭特的《形式的問題》已被譯出，在《岩波美术叢書》內。(上述的澤木氏的論文，待完成之后，也豫定作为同叢書而刊行。)

6 德国的美术史家——尤其是以"艺术意欲"为根本概念者——常有一种習慣，就是使日耳曼民族和臘丁民族相对立，以作区分这种系統的目标。但因为依照这样目标而成的分类，是將特定的民族，"永久"地指定在一定的美术史底地位上，所以分类的目的，也就不仅是相对底的便宜上的事，而不能不認为絕对底的事实了。但是，这就为难。看上面所說的关于法蘭西民族的位置的事就明白，要毫無什么"不自然"地来考察和这对立的——傾向非常不同的——民族的相互的关系，便頗难起来。但历史上的分类，决非在"事实"之前，是無須贅說的。所以为不枉"事实"起見，还是以不用这样的分类法，較为安全。我之不用这样的習慣上的分类法，而偏是漠然地采取了南方系統北方系統这个目标者，就因为竭力想將目标作为相对底的自由的东西，而一味尊重歷史底事实的緣故。

7 "Il n'y a pas de ligne, il n'y pas de modelé, il n'y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnet; c'est la sensation colorée. Du rapport exact des tons résulte le modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le tableau se modéle tout seul.—On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire moduler.—Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint ou dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se precise. Quand

la couleur est à sa richesse, la forme à sa plénitude. Les contrastes et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé.[2]

壁下譯丛

小　引

这是一本杂集三四年来所譯关于文艺論說的書，有为熟人催促，譯以塞責的，有閑坐无事，自己譯来消遣的。这回彙印成書，于內容也未加挑选，倘有曾在报章上登載而这里却沒有的，那是因为自己失掉了稿子或印本。

書中的各論文，也并非各时代的各名作。想翻譯一点外国作品，被限制之处非常多。首先是書，住在虽然大都市，而新書却极难得的地方，見聞决不能广。其次是时間，总因許多杂务，每天只能分割仅少的时光来閱讀；加以自己常有避难就易之心，一遇工作繁重，譯时費力，或豫料讀者也大約要覚得艰深討厌的，便放下了。

这回編完一看，只有二十五篇，曾在各种期刊上发表过的是三分之二。作者十人，除俄国的开培尔外，都是日本人。这里也不及历举他們的事迹，只想声明一句：其中惟島崎藤村，有島武郎，武者小路实篤三位，是兼从事于創作的。

就排列而言，上面的三分之二——紹介西洋文艺思潮的文字不在內——凡主张的文章都依照着較旧的論据，連《新时代与文艺》这一个新題目，也还是屬于这一流。近一

年来中国应着"革命文学"的呼声而起的許多論文，就还未能啄破这一层老壳，甚至于踏了"文学是宣传"的梯子而爬进唯心的城堡里去了。看这些篇，是很可以借鏡的。

后面的三分之一总算和新兴文艺有关。片上伸教授虽然死后又很有了非难的人，但我总爱他的主张坚实而热烈。在这里还編进一点和有島武郎的論爭，可以看看固守本阶級和相反的两派的主意之所在。末一篇不过是紹介，那时有三四种譯本先后发表，所以这就擱下了，現在仍附之卷末。

因为并不是一时翻譯的，到現在，原書大半已經都不在手头了，当編印时，就无从一一复勘；但倘有錯誤，自然还是譯者的責任，甘受弹糾，决无异言。又，去年"革命文学家"群起而努力于"宣传"我的个人瑣事的时候，曾說我要譯一部論文。那倒是真的，就是这一本，不过并非全部新譯，仍旧是曾經"横横直直，发表过的"居大多数，連自己看来，也說不出是怎样精采的書。但我是向来不想譯世界上已有定評的杰作，附以不朽的，倘讀者从这一本杂書中，于紹介文字得一点参考，于主张文字得一点領会，心願就十分滿足了。

書面的图画，也如書中的文章一样，是从日本書《先驅艺术丛書》上販来的，原也是書面，沒有署名，不知誰作，但記以志謝。

一千九百二十九年四月二十日，

魯迅于上海校毕記。

思索的惰性

片山孤村

正如物理学上有惰性的法则一样，在精神界，也行着思索的惰性(Denktraegheit)这一个法则。所謂人者，原是懶惰的东西，很有只要幷无必需，总想耽于安逸的傾向；加以处在生存竞爭剧烈的世上，为口腹計就够忙碌了，再沒有工夫来思索，所以即使一想就懂的事，也永远不想，从善于思索的人看来，十分明白的道理，也往往在不知不識中，終于不懂地过去了。世上几多的迷信和謬見，即由此发生，对于精神文明的进步，加了不少的阻害。

聚集着聪明的头脑的文坛上，也行着这法則。尤其是古人的格言和謖語中，説着漫天大謊的就不少，但因为历来的膾炙人口，以及其人的权威和措辞的巧妙这些原因，便发生思索的惰性，至于将这样的謊話当作真理。又，要发表一种思想，而为对偶之类的修辞法所迷，不覚伤了真理的时候也有；或則作者本知道自己的思想并非真理，只为文章做得好看，便发表了以欺天下后世的时候也有的。并非天才的詩人，徒弄奇警之句以博虚名的文学者，都有这弊病。对于眩人目睛的絢烂的文章，和使人出惊的思想，

都应該小心留神地想一想的。例如有一惊句，云是“詩是有声之画，画乃无声之詩。”这不但是几世紀以来，在文人墨客間被引証为金科玉律的，就在現今，也还支配着不爱思索的人們的头脑。但自从距今約百四十年前，在萊洵(G. E. Lessing)的《洛康》(Laokoon)上撕掉了这駢句的假装之后，突然不流行了。然而，就在撕掉假装的这萊洵的言論中，到現在，也显露了很难憑信的处所。靠不住的是川流和人事。說些这种似乎高明的話的我，也許竟說着非常的胡說。上帝是一位了不得的嘲笑家。

現今在文明史和文艺批評上做工夫的人們中，因为十分重視那文艺和国民性的关系之余，大抵以为文艺是国民精神的反映，大文学如但丁 (Dante Alighieri)，沙士比亚 (W. Shakespeare) 瞿提 (J. W. Goethe) 希勒垒尔 (Fr. Schiller) 等，尤其是該国民的最适切的代表者，只要研究这些大文学，便自然明白那国民的性格和理想了。而国民自己，也相信了这些話，以为可为本国光荣的詩人和美术家及其作品，是体現着自己們的精神的，便一心一意地崇拜着。

这一說，究竟是否得当的呢？我想在这里研究一番。

大概，忖度他人的心中，本不是容易事；而尤其困难的，則莫过于推究过去的国民的精神状态。現今之称为輿論者，真是代表着或一社会全体，或者至少是那大部分的意見的么？很可疑的。一国民的文艺也一样，真是代表着那国民的精神的么？也可疑的。在德国，也因为一时重視

那俗謠的长所，即眞实敦厚之趣之余，遂以为俗謠并非成于一人之手，也不是何人所作，是自然地成就的；但那所謂国民文学是国民的产物，国民特有的事业之說，岂不是也和这主张俗謠是自然成立的話，陷了同一的謬誤么？为什么呢？因为文艺上的作品，是成于个人之手的东西，多数国民和这是沒有关系的。而詩人和艺术家，又是个性最为发达的天才，有着和常人根本底地不同的精神，在国民的精神底地平綫上，嶄然露出头角。这样的天才，究竟具备着可做国民及时代的代表者的資格沒有呢？据我的意見，則以为国民的代表底类型倒在那些不出于地平綫以上的匹夫匹妇。那么，在文艺上，代表国民底精神，可称为那反响的作品，也应該大概是成于被文学史家和批評家先生罵为粗俗，嘲为平凡，才在文学史的一角里保其残喘的小文学家之手的东西了。例如，在現代的明治文学里，可称为国民底（不是爱国底之意）精神的代表，国民的声音者，并非紅叶露伴的作品，而倒是弦斋的《食道乐》罢。这一部書，实在将毫无什么高尙的精神底兴味，唯以充口腹之欲为至乐，于人生中寻不出一点意义的現代我国民的唯物底傾向，赤条条地表現出来了。弦斋用了这部書，一方面固然投国民的俗尙，同时在别方面也暴露了国民的“下卑根性”而給了一个大大的侮辱。“武士虽不食，然而竹牙刷”那样的貴族思想，到唯物底明治时代，早成了过时的东西了。弦斋的《食道乐》，是表現这时代的根性的胜利的好个的象征。

反之，高尙的艺术底作品，則幷非国民底性情的反响；而且，能懂得者，也仅限于有多少天稟和教育的比較底少数的国民。这样的文学，要受国民的欢迎，是須得經过若干岁月的。而且因为是同国民的产物，則不得不有若干的民族底类似。这类似之点，即所以平均国民与艺术家的天稟和理想的高低；那作品，是国民的指导者，教育者，而决不是代表者。所以那作品而真有伟大的感化及于国民的时候，則国民受其陶冶，到次期，詩人艺术家便成为比較底国民底了。但是，至于說伟大的天才，完全地代表国民的精神，則自然是疑問。然而，即此一点，也就是天才的个性人格，成为天才的本領，有着永远不朽的价值的原因。因为理想的天才，是超然于时間之外的，所以时代生天才一类的話，又是大錯特錯的根基，在伟人的传記等类，置重于时代，試行历史底解釋者，多有陷于牵强附会的事。我之所謂伟人，是精神底文明的創造者之謂，幷不是馬上的英雄和政治家。

复次，以"正义者最后之胜利也"这一句曖昧的話所代表的道德底世界秩序，即"善人昌恶人灭"这一种思想，和历史上的事实是不合的。文艺上的作品也一样，幷不是只有优良者留传于后。荷馬（Homeros）之所以传至几千年之后者，因为他在許多史詩中占着最优胜的地位之故；沙士比亚之所以不朽者，因为那內容有着不朽的思想之故：这些議論，是从西洋的文学史和明治文坛的批評家先生們講給听到耳朵也要聋聩了的。但是仔仔細細地想起来，总觉

得是可疑的議論。只看希腊的文明史，有着不朽的价值的天才和作品，不传于后世者就很多。那传下来的，也許又不过是几百分之一。靠了这么一点的材料，而縱論希腊的文明是怎样的，所謂 Classic 者是这样的，惟希腊实不胜其惶恐之至。而况解释之至难者如过去的精神状态，竟以为用二三句修辞的文句就表現出来，则实在大胆已极了。倒不如尼采(Fr. Nietzsche) 的《从音乐精神的悲剧的誕生》(Die Geburt der Tragoedie) 和朗革培恩 (J. Langbehn)的《为教育家之倫勃兰德》(Rembrandt als Erzieher)那样，不拘泥于史实，却利用了史实，而傾吐自家胸中块垒的，不知道要有趣而且有益到多少。因为历史底事实的确正，是未必一定成为眞理的保証的。例如，即使史料編纂的先生們，証明了辨庆和兒島高德都是虛构的人物，其于国民的精神，并无什么損益；他們依然是不朽的。所以，我相信，阿染和久松，比先前的关白太政大臣还要不朽。我自然是承認历史的价值的，但从这方面，倒想来提倡非历史底主义。

据勃兰兌斯(G. Brandes) 最近的論文集中的一篇文章說，則希腊悲剧作家的名字之传世者約有三百五十，而残存着著作的仅有三人。这就是遏息罗斯(Aeschylos)，梭孚克来斯(Sophokles)，欧里辟台斯(Euripides)，而虽是这些詩人的作品，残存者也不够十分之一。叙情詩人（女）珂林那(Korinna)，是曾經五次胜过宾达罗斯(Pindaros)的，但残存的詩，不过是无聊的断片。罗馬的史家撻实图斯(Ta-

citus）的著作，所以残留至今者，据說是因为皇帝撻实图斯和史家同姓，誤信为史家的子孙，在公共图書館搜集撻实图斯的著作，且使每年作鈔本十部的緣故。虽然如此，但假使十五世紀时德国渴司忒法倫的一个精舍里不发見那著作的残余，則流传者也許要更其少。十六世紀时出版的法国滑稽剧，是千八百四十年在邻国柏林的一个屋頂室的柜子里发見，这才知道有这样的东西的。便是有名的《罗兰之歌》，也在千八百三十七年才发見鈔本，經过了八百年而到人間来。更甚的例，則如希腊罗馬的詩稿的羊皮紙，因为牢固，于券契很有用，所以竟有特地磨去了詩句，用于借票的。同样的例，在美术品也頗多。如萊阿那陀（Leonardo da Vinci）的《圣餐之图》，是最为有名的。

举起这样的例来，是无限的，所以在这里便即此而止。就是，文艺上的不朽，决非确实的事，大詩人和大杰作之传于后世者，多是偶然的結果，未必与其价値相关。反之，平平凡凡的作品却山似的流传后世者頗不少。

又据勃兰兌斯氏之所說，則多数的图書文籍，不但是被忘却，归于消灭而已，因为紙张的粗恶，自然朽腐了。所以倘不是屡屡印行的書，則即使能防鼠和霉，也还是自然化为尘土。然而，这是人类的幸福。否則，我們也許要在紙张中淹死。交給法国一个国民图書館里的法国出版的图書，据說是每日六十部；但是，新聞杂志还在外。千八百九十四年巴黎所出的日刊报章，是二千二百八十七种。凡这些，都是近世人类的日日的粮，而又日日消去的。不，

这虽然是太不相干的話，但倘以为我們所生存的地球，我們生存的根源的太阳，都不过是有着有限的生命，则不朽的事业，也就是什么也沒有的事。

总而言之，在現下的文坛上，徒弄着粗枝大叶的，抽象底議論和偏向西洋的文明論的人們之中，很有不少的僻見；尤其是对于“国民”，“文学”，“天才”，“时代”等的关系，虽然是失礼的話，实在間或有鬧着給孩子玩刀子似的危险的議論的。什么困难的事，本来是什么也沒有的，因为被思索的惰性所痲痹了的結果，这才会到这样。还有，对于文明史，文学史，哲学史等的真相，即这些果有人类的“精神史”之实么？关于这事，原也想試来論一論的，但这一回沒有余暇，所以就此擱笔了。

一九〇五年作。譯自《最近德国文学的研究》。

自然主义的理論及技巧

片山孤村

如果說，文艺上的自然主义(Naturalismus)者，乃是要求模仿自然的主义，則似乎一見就明明白白，早沒有說明的余地了。但是，依照"自然"这一个字的解释，和怎样模仿自然的方法，而自然主义的意义，便有許多变化。在我們文坛上，也已經提出过許多解释了，然而倘要解释文艺上的自然主义，則总得先去探究文艺史。我用我法者流的解释，虽然可作"我的"自然主义的說明罢，但历史底自然主义的意义，却到底看不出，而且还要引起概念的混乱。

目下的我們文坛上，沒有这傾向么？在这小論文里，就想竭力以客观底叙述为本旨，避去我用我法者流的解释和批評，以明所謂自然主义的眞相。

“自然”这一个字，是含有种种意义的。但在文艺上的自然主义这文字中，却只有两样意思：第一，是与“人为”相反，即与文明相反的自然；第二，是作为現实(Wirklichkeit)即感覚世界的自然。

第一的自然主义，是始于卢梭(J. J. Rousseau)的。卢梭在所著的《爱弥耳》一名《教育論》(Emile ou de l'education)的卷首，以“出于造物者之手的一切，虽善，而一經人手則堕落”这有名的話，指摘文明的弊害，述說教育爱弥耳，应該作为一个自然兒。这話里有着矛盾，是不消說得的。但卢梭的这自然主义，却于十八世紀的人心，給了深刻的影响；在德国，則为惹起了千七百七十年頃“飆兴浡起”(Sturm und Drang)运动的原因之一。当时德国的少壮文学者們，是将自然解作和不羈放縱同一意义，深信耽空想，重感情，蔑視社会和文艺上的习惯，限制，規矩准繩等，为达到眞的人道的路。于文艺則側重民謠的价値，而以沙士比亚那样，一見毫不受什么法則所束縛者，为戏曲的理想的。

第二的将自然解作現实的自然主义，是十九世紀的自然主义。在法国，是和写实主义(Realismus是从画家果尔培起，Naturalismus是从左拉起，才用于文艺上)，用作同一意义的。在德国，則大概称海培耳(Hebbel 1818—

1863）路特惠錫（Ludwig 1813–1865）弗賴泰克（Freytag 1816–1895）以来的文学为写实主义，而于千八百八十年頃的"飆兴淳起"运动以来的写实派的文学，特名之曰自然主义。但这自然主义，是美学家服凱尔德（T. Volkelt）之所謂作为历史底概念的自然主义，而非作为审美底概念的。作为审美底概念的自然主义云者，即对于艺术的目的，有一定的主张，如謂在于模仿自然，或謂在于竭力逼近自然等；而作为历史底概念的自然主义，則是流行于十九世紀末德国文坛的各种文艺上的方向的总称。戴着这种名称的文士，就如对于古文学（Die Antike），罗曼派（Romantik）等，自称为"现代派"（Die Moderne）那样，是主张着自己們的文学是嶄新，进步，摆脫了旧来的文艺，而寻求着新理想和新技巧的。但在他們之間，并无一定的审美底目的以及原則，交錯紛紜着各样的思潮和情調，其中互相矛盾的也很多。对于这事，到后段还許要叙述的罢。

其次，法国写实派——自然派的开山祖师是誰呢？如果說自然派的文士，于此也推卢梭。盖卢梭者，在所著的《自白》（Confessions）里，实行了写实主义的原則的。"我要将一个人，自然照样地示給世間。这人，就是我自己。"在那書里面，卢梭是豫备将自己的經历和性行，沒有隐瞞，沒有省略，照样地写出来，或想要写出来的。这样的笔法，那不消說，就是自然主义。然而卢梭也不过暗示了露骨的描写的猛烈的效果；于那小說，却并未应用这理論。所以以卢梭为自然派的鼻祖，是未必妥当的。

卢梭以后有斯丹达尔（Stendhal 1783-1842）那样的心理小説家，虽説始以精細深刻的自然主义的技巧，用之于小説，然而用了写实主义，在文坛上成就了革命底事业，被推崇为写实主义之父者，却是巴尔札克（Balzac1788—1850）。在反对雩俄(V. Hugo)乔治珊德(George Sand) 亚历山大仲馬(A. Dumas)等的罗曼主义，而于其全集《人間的趣剧》(Comedie humaine)二十五卷中，細叙物質底生活的辛劳这些节目上，巴尔札克是革新者。其序文中説，"凡讀那称为历史的这一种枯燥而可厌的目录的人，总会覚到，一切国民和一切时代的文学者們，忘却了传給我們以风俗的历史。我想尽我的微力，来补这缺憾。我要編纂社会的情欲，道德，罪恶的目录，聚集同种的性格，而显示类型（代表底性格），刻苦励精，关于十九世紀的法国，做出一部罗馬，雅典，謡罗斯，門斐斯，波斯，印度諸国惜未曾遺留給我們的書籍来。"如他所説一样，他是风俗描写的鼻祖，或是高尙的意义上的风俗史家。

据巴尔札克的确信，則文学必須是社会的生理学，更不得为别的什么。而这生理学的前提和归宿，一定不得不成为厌世底。他的意思，是以为主宰着近代的人心者，已經不是恋爱，也不是快乐了，只是黄金。惟黄金是近代社会唯一的活动的源泉。他便将一代的社会为要获得黄金而劳苦，狂奔，耽于私利私欲的情形，毫无忌憚地描写出。这就是他的人生观所以成为厌世底的原因。但看他在《趣剧》的序文上，又説，"若描写全社会，涉及那活动的广大的范

围；将这把住之际，则或一結构上，所举的恶事比善事为尤多，描写的或一部分中，也显示恶人的一伙，这是不得已的事。然而批評家却憤激于这不道德，而不知道举出可作完全的对照的别部分的道德底事来。"則巴尔札克的厌世观，也并非一定是不道德底了。这一点，是和最近自然派大异其趣的。后者的厌世观，是大抵与道德无关系，或者带着不道德底傾向的。但是，巴尔札克的描写过于精細，非专門家便不懂的事，也耐心叙述着，則与晚近自然派相同。例如或者批評說，《毅札尔毕洛忒》倘不是商人，《黑暗的訴訟事件》倘不是法官，是不能懂得的。

巴尔札克之后，有弗罗培尔(Flaubert)，恭果尔兄弟(E. et T. Goncourt)，左拉(Zola)，斐司曼斯(Huysmans)，摩泊桑(Moupassant)，都德(Daudet)这些名人辈出，再講怕要算多事了罢。只有关于左拉，还有詳述一点的必要。

左拉是不但以著作家，也以批評家，审美学者自任的。在所著的《实驗底小說》(Le roman experimental)，《自然派的小說家》(Le romanciers naturalistes)里，即述說着自然主义的理論。但左拉的实行，却不独未必一定与这相副而已，他为了这理論，反落在自縄自縛的穷境里去了。在他的論文中，看見他的以生理学和社会学为詩人的任务，以罗曼派的文艺为不过是一种修辞，以及排斥空想等，讀者对于他那沒有知道真詩人的自己之明，是都要覚得駭异的。

现在为紹介左拉的学說的一斑計，試将《实驗底小說》的一节譯出来看罢：

"自然派的小說家，于此有要以演剧社会为材料，来做小說的作者，是連一件事实，一个人物也未曾見，而即从这一般的观念出发的。他应該首先来聚集关于他所要描写的社会的見聞的一切，記录下来。他于是和某优伶相識，目睹了或一种情形。这已經是証据文件了，不但此也，而且是成熟在作家的心中的良好的文件。这样子，便漸漸准备动手；就是和精通这样的材料的人們交談，搜集（这社会中所特有的）言語，逸聞，肖象等。不但这样，还要查考和这相关的書籍，倘是似乎有用的事情，一一看过。其次，是踏勘地方，在戏园里过两三天，各处都熟悉。又在女伶的台前过几夜，呼吸那周围的空气。这样子，文件一完全，小說便自己构成了，小說家只要論理底地将事实排列起来就好。挂在小說各章的木扒上所必要的光景和說話，就从作家所見聞的事情发展开来。这小說奇异与否，是沒有关系的。倒是愈平常，却愈是类型底（代表底）。使現实的人物在現实的境遇里活动，以人生的一部分示給讀者，是自然派小說的本領。"

这左拉的理論及技巧，其要点，和巴尔札克的相一致，是不待言的。但那著作全部，却显有不同。巴尔札克是将观察实世間的人物所得的結果，造成类型，使之代表或一阶級，或一职业。而左拉的人物則是或一种类的代表者，但并非类型；不是多数的个人的平均，而是个人。例如那那，只是那那（Nana），那那以外，沒有那那了。巴尔札克

对于其所观察，却不象科学者似的写入备忘录中；他即刻分作范畴，不关紧要的琐末的事物，便大抵忘却了。所以蒐集个个的事象，而描写类型底性格和光景时，极其容易。巴尔札克的人物和光景，因此也能給讀者以統一的明划的印象，那著作，即富于全体的效果，获得成功。反之，左拉則不論怎样地瑣末的事，而且尤其喜欢詳述这样的事象，所以有时是确有过于煩瑣之嫌的。但这种詳述法奏效之际，却委实能生出很有力量的效果来。

巴尔札克和左拉都是作家，也是理論家，然而往往有与其理論背馳，和不副其要求的事。而在左拉为尤甚，則在先已經說过了。这就因为立了和天才性格不一致的理論之故。但恭果尔兄弟和弗罗培尔則理論和实际很一致，即使說自然主义借着这三个詩人，最純粹地代表了，也不算什么过分的話。如恭果尔，以詩人而論，天分大不如左拉，所以也不很因为詩底感兴，而妨害理論的实行。他們的名实上都是自然派，那原因就在此。

从以上的簡約的叙述，在法国的自然主义的一斑，大概已經明白了罢。要而言之，自然主义者，那主张，是在将感覚底现实世界，照所經驗的一模一样地描写出来，为艺术的本义的。凡自然派的艺术家，須将自然界，即现实界的一切事象，照样地描写，其間不加什么选择，区别；又以絕对底客观为神圣的义务，竭力使自己的个性不现于著作上。对于这要旨，凡有自然派的文士，是无不一致的。至于理論的細目和实行的方法，那不消說，自然还有千差

万别。

但是，这里有一个重要的問題在：自然派何故模仿自然的呢？到此为止，我們单将自然派怎样模仿自然的問題研究了，然而并沒有完足。对于那"何故"的疑問，是梭伐嘉(David Sauvageot)所提出的，他的解决，不独于十九世紀，而且于古来一切的写实主义，自然主义的解释上，都給了新光明。

第一，写实主义是有如英国和俄国的小説那样，用以传宗教或道德；又如左拉的著作那样，想借此来教实理哲学(Pisitivism)的。在这时候，写实主义便是对于目的的一种手段，所以梭伐嘉称之为"教訓底写实主义"。

第二，写实主义是順了模仿的天性，乐于精細的描写之余，往往有仅止于将自然来写生的事。如弗罗培尔，恭果尔等，即属于这一类。这可以称为"純艺术底写实主义"(Realisme de l'art pour l'art)。

説得再詳細些，則如陀思妥夫斯奇(F.M. Dostojevski)説，"我穷极了不成空想之梦的现实的生活，达了为我們生命之源泉的主耶稣了。"他就在那写实小説里，教着一种基督教和神秘底社会主义。托尔斯泰(L. Tolstoi)，伊孛生(H. Ibsen)的极端的傾向，可以无須説得了；在法国，則巴尔札克就説，"文士是应当以人类之师自任的。"左拉也怀了仗唯物論以救济国家和国民的抱負，而从事于制作。他相信，人类不过是一个器械，他那純物質底現象，都可以科学底地来測定；而且不但人类而已，便是"社会底境遇，

也是化学底，物理学底"的。但是，这唯物論的研究，有什么用处呢？左拉答道，"我們和全世界一齐，（仗着科学）正做着征服自然和增进人力的这一种大事业。"而小說，則是社会，人类的生理学，科学，唯物論的教科書。所以凡是爱人类者，爱法国者，都应当归依自然主义。"如果应用了科学底方式，法国总有取回亚尔薩斯——罗兰州的时候罢。""法兰西共和国成为自然派，否則，将全不存在。"左拉的自然主义，是这样地带着救济祖国的使命的。（以上的引証，是《实驗底小說》里面的話。）

复次，将"純艺术底写实主义"的起源，归之于模仿的天性的棱伐嘉之說，也不能說是完全。弗罗培尔，恭果尔的自然主义，純艺术主义（L'art pour l'art），是不仅出于无意識底的模仿的天性的，也是意識底的世界观的結果。这一派文士的世界观，也如左拉一样，是唯物論（Materialismus），从十八世紀的英国和法国的感覚論（Sensualismus）发源，經过恭德（A. Comte）的实理論（Positivismus），受了十九世紀的科学发达的培植而成熟的。关于以这唯物論为根基的自然主义，我以为戈尔特斯坦因在那論文《論审美底世界观》（Ueber aesthetische Weltanschaunung）里所叙述的最为杰出，現在就将他議論恭果尔弟兄的《日志》的話，譯一点大要罢：——

"《恭果尔兄弟日志》（Journal des Goncourts）計九卷，其中收罗着千八百五十一年至九十五年約半世紀間的政治底及精神底生活的活画图。这一部書，不但

是恭果尔兄弟而已，并且也反映着戈蒂(Gautier)，圣蒲孚(Sainte-Beuve)，弗罗培尔，卢南(Renen)那些第二帝国时代文学社会的有特色的情緒及信念。所以这《日志》，也如格林的《通信》(Correspondance)之于十八世紀一样，在二十世紀的人們，是要成为近代精神底生活的'矿洞'的罢。

"有人說，英国人是最有用地，德国人是愚蠢地，法国人是最奇拔地代表了唯物論。这話，用在这《日志》上也很适宜的。这《日志》的世界观，是极端的唯物論。'生命是什么呢？不过分子集合的利用而已。'而这唯物論，又和深刻的厌世观相結合。大概那純器械底世界观的无意义，在他們的心里，給了很深的印象了。对于政治上，社会上的状态，也就不得不成为悲观底，絕望底了。而且在他們，历史也不过是无意义的事件的生灭；他們的該博的史上的知識，也无非单在他們的唯物主义上，加上了历史怀疑主义去。

"生存在这样宇宙和人事的无价值，无意味之中的人們，究竟相信什么呢？为了怎样的价值而生存的呢？曰：有艺术在。'除了艺术和文学之外，什么也不相信。其余的，都是虛誕，都是拙劣的詐伪。'人生而沒有艺术，是永久的凋零，腐敗。'艺术者，是死的生命的防腐剂。除艺术之所奏，所述，所画，所刻者之外，再沒有一种不死的东西。'即在一切的价值的破坏之中，惟艺术繼續其存在。但艺术和哲学，是

不以使人生有意义为目的的。艺术对于文明生活和人类，有什么意义呢？曰：什么也沒有。艺术是自己目的——是为艺术的艺术(L'art pour l'art)。这句近时的流行語，是起于上文所說的社会底，精神底的关系的；其批評，也就存于这起源之內。

"L'art pour l'art 中，含有消极底和积极底这两种立論。

"消极底立論，是排斥对于艺术的道德限制的；积极底立論，則万物都可以成为艺术的对象，換了話說，那归結就是和艺术相关者，只有形式和技巧，而非对象和內容。至于万物都可以成为艺术的对象者，幷不因为万物都一样地有价值，却因为都一样地无价值，无意义。因为万物的价值沒有高下，所以以这为对象的艺术，也就不得不成为形式主义，技巧主义了。因此，在这《純艺术底自然主义》上，譬如无論描写一片木片，或則叙述哈謨列德（Hamlet）的精神状态，只要那技巧已經奏效，內容怎样是非所措意的。

"这样子，那自然主义，在客观底地，艺术对于人生問題和宇宙問題是毫无意义的。但主观底地，却有一个值得努力的目的：就是情緒（l'emotion）。'在現代的生活中，現今只有情緒这一个大兴味在。'物体中之一物体的人，仗着神經作用，在事物的表面上，造作审美底情緒。'我們（恭果尔兄弟）是最初的神經的文士；'自然主义底审美主义者的生命，是神經的問

题。巴尔（Hermann Bahr）的話有云：‘古典派之所謂人，是理性和感情之謂；罗曼派之所謂人，是情热和感覚之謂；而現代派之所謂人，是神經之謂。’就显現着上面所述的意味的。

“自然主义底审美主义，是这样地成长为一种人生观。在这人生观，艺术是一种手段，即仗着情緒，印象，刺激，战栗（Frissous），来超出那受了唯物論底地解释了的人生的不快，寂寥和无意义的。

“以上的自然主义底，厌世底唯美主义（唯美主义者，是主张人生除了美，即毫无什么价値的主义），并不仅止于理論，在淮尔特（Wilde）和但农契阿（D'annunzio）所描写的人物上，实在是具体底地表現着。

“在这自然主义底唯美主义（Naturalistischer Aesthetzismus）上，人生是只有审美底情緒和非审美底情緒两种。这就是这主义的Decadence（頹唐）底特性。我是将Decadence这話，解作和自然主义底审美主义相伴的一定的精神状态的。我以为頹唐底唯美派的心理底特征，似乎就在缺少意力，来統一那个个的心底作用；就是：頹唐派的人格，不过是唯心底作用的并列。因为这样地缺少中心的意力，所以頹唐派便被各刹那的印象所統治了。而这弱点，同时又和热烈的生活欲結合着。但是，在唯美派，生存上唯一的形式是享乐，所以新奇险怪的刺激，就是最后的目的。对于这新刺激，寻求不已的傾向，在波特莱尔（Baudelai-

re)，达莱維 (Barbey d'Aurevílle)，斐司曼斯等，是特为显著的。"云云。

戈尔特斯坦因还引了实例，敷张議論，更加以批評。但因为在我的小論文里紹介不尽，所以在这里单引用了可以說明純艺术底自然主义的話。法国的自然主义，即此为止，这回再一說德国的自然主义，就将这論文結束罢。

在德国，自然主义是有如已經說过那样，从路特惠錫，海培耳，弗賴泰克等的时代起，就形成着划然的时期的；但并非为了"真"而将"美"作为牺牲的法国一流的写实主义。又，这写实主义，也不是一詩社，一流派所提的美学上，文艺上的綱領 (program)，所以也并不为理論所謬，而成就了良为稳健的发展。上述三人之外，如开勒尔(G. Keller)，斯妥倫 (Th. Storm)，格罗式(K. Groth)，罗退尔 (F. Reuter)，斯丕勒哈干 (Fr. Spielhagen)，海什 (P. Heyse)，賚培 (Raabe)，丰太納 (Th. Fontane)諸人的姓名，作为这"写实主义"的代表者，也可以說是不朽的罢。

那法国流写实主义的流行于德国文坛，是从千八百八十年代至九十年代的称为"飆兴浡起"这一个革命运动的結果。这运动的历史，在这里沒有詳叙的必要；也想单将因这运动的結果而起的自然派的諸傾向，略有所言。但这在鷗外氏的《审美新說》里講得很詳細，所以我也不必从新再叙了。只是，应該注意者，是德国文学上之所謂自然主义

者，不但是上文所說的法国一流的自然主义，即作为唯美底概念的自然主义，或作为人生观的自然主义；而且也包含着所謂“現代派”的諸傾向的全体，即服耳凱尔德所說的作为历史底概念的自然主义之謂。这自然主义，性質很复杂：其中有法国流自然主义照样的东西；也有更加极端的“彻底自然主义”；也有包括了神秘主义，主观主义，象征主义，新罗曼主义等各种傾向的新自然主义；此外，还有增添些社会主义，个人主义（出于尼采者），无政府主义的。現代派的人們，也象日本一样，是取模范于外国的，所以依了所私淑的模范的种类，各人的心状，性格，学識等，办法人人不同。同的只有目的，是嶄新（Modern）。（“現代派”(Die Moderne) 这新造語，是始于 Eugen Wolf Hermann Bahr的。）

在这混乱的現象中，最发异彩，在自然主义的理論及技巧的历史上，不当忘却者，是那“彻底自然主义”（Konseguenter Naturalismus）。这主义发端于呵尔兹(A. Holz)的提創，蒿普德曼（G. Hauptmann）实行于他那戏曲《日出之前》(Vor Sonnenaufgang) 的結果，于是风靡了一时文坛的本末，去年已在我那拙作《德国自然主义的起源》里詳說过，鷗外氏著的《蒿普德曼》上也載着，所以在这里，就单来仔細地說一說“彻底自然主义”本身罢。

呵尔兹的“彻底自然主义”，是下列的几句話就說尽了要領的。曰：“艺术是带着复归于自然的傾向的。而艺术之成为自然，則随着未成自然以前的再現的条件和那使用

的程度。"詳細地說，就是：艺术者，带着仅是写出自然，还不滿足，有更进而成为本来的自然的傾向。所以艺术者，要成为和自然同一的东西，是未必做得到的，但愈近自然，即愈为殊胜。而因了使自然再現的条件即手段，和使用这手段的程度即巧拙，艺术之与自然，即或相接近，或相远离。这和自然的远近，是作为决定艺术的高下的标准的。影戏較之照相，演剧較之影戏，更近于自然，所以以艺术而論，演剧是上乘。較之演剧，則实际，即自然，更能滿足艺术的要求和傾向，所以更合于艺术的理想。这样子，若将呵尔兹的主张加以推演，至于极端，則成为倒不如将艺术废止，反合于艺术的本义了。

呵尔兹根据着这原則，和他的朋友易賚夫（Johannes Schlaf）共同創作了几种小說和戏曲，以施行这原則的各种新技巧示人，而一面又示人以自然主义的理論，到結局(Konseguenz)却和艺术的本領相违背。这是极有兴味的事，再詳細地說一說罢。第一，向来見于自然派著作上的对話，还有远于自然的地方，如左拉，伊孛生，也有此弊。他們还太使用着"紙上的言語"（Papiersprach），是呵尔兹們所发見的。再詳細地說，就是有如"阿""唉"等类的感叹詞，咳嗽，其他种种喉音等，都沒有充足地描写着。然而人們是各有不同的喉音和咳嗽法的。所以描写这些，对于个性的写实，也是理論上不可缺少的事。其次，戏曲上的分段和小說上的布局，是和自然相反的，实世間的事件，原沒有眞的終結，正如小河滲入沙中，漸漸消失一样，都

是逐渐地轉移的。詩人也該这样，不得在小說及戏曲上，故意做出感动讀者的終結和团圓。小說及戏曲，是应該将“人生的断片”(Lebensausschnitt)，即并无所謂“始”或“終”那样特别分划的现实的事件，照样地写出来。左拉又注意于材料的选择和排列，換了話說，就是不忘布局(Komposition)的。但呵尔兹等，却并想将那詩的要素之一的布局废去。第三，呵尔兹等是所謂“各秒体”(Sekundendenstil)的創始者。将各秒各秒所发生的事故，叙述无遗，凡直写自然的詩人，倘不将无論怎样平凡，单調的事情，也仔仔細細描写，即不能說是尽了責任。向来的詩人，于并无描写的价値的日志底事实，是仅作一两行的报告，或全然省略的，則縱使别的事实，怎样地以自然派底精細描写着，由全体而言，也还不能說是完全地用了自然主义。这也有一边的眞理的，但倘将这一說推至极端，詩便和詳細的日記更无区别，讀者将不堪其单調，怕要再沒有讀詩的人了罢。一到这样，詩在艺术上，除自灭之外，便沒有别的路了。还有，自然音的模仿（例如呵尔兹和勗賚夫所作的《Baba Hamlet》中的雨滴之声“……滴……滴”写至許多)，戏曲上独白的废止，在叙情詩上节奏和韵律的排斥，也都是呵尔兹等所开創的。

因了以上的理論和技巧，呵尔兹和勗賚夫遂被称为左拉以上的极端的自然主义者；蕎普德曼則取了这理論和技巧，为自家藥籠中物，自《日出之前》以来各著作，均博得很大的成功，于是这彻底自然主义，便风靡了当时的文坛

了。更举这极端的技巧的别的二三例，则如(一)戏曲上的人物和舞台上的注意，例如苏达尔曼(H.Sudermann)的《梭同的最后》(Sodoms Ende)中的滑綫博士戴玳瑁边眼鏡，耶尼珂夫夫人穿灰色雨衣，克拉美尔穿太短的褲，磨坏了后跟的鞋，或者叫作跋尔契諾夫斯奇这犹太人生着不象犹太人的面貌等，和戏曲的所作上，并无什么关系的事实的細叙。（二）以沒有意义的动作，塡去若干时間，例如霍普德曼的《日出之前》里，单是罗德和海倫納的接吻的往返，就是若干时間中，舞台上毫无什么动作；又如同人所作的《寂寞的人們》(Einsame Menschen)第二幕，蜂子来攪扰波开拉德家的人們的早餐等就是。（三）此外，插进冗长的菜单，賬目，系图这些东西去；克莱札尔(Max Kretzer)的《三个女人》(Drei Weiber)中，詳述晚餐，細說生病，生产等可厌的事物，至亘七十叶之长：就都是始見于彻底自然主义的著作中的新技巧。

要而言之，在德国的自然主义，是本于法国的，但使这更极端，更精細，且有将这来实行，非彻底不止的傾向。“彻底自然主义”之名，是最为恰当的。

单是自然主义的理論及技巧的要点，我以为即此大概算是說明白了罢。虽說倘不是更加以审美底批判和历史底說明，然后来推定这主义可以行到什么程度；又，其理論和实行的关系如何；自然主义的将来如何：即对于自然主义的文艺史上的現象的各問題，一一給以解决，还不能說是已将自然主义完全說明。但这范围过于广大，只好俟之

异日了。

译自《最近德国文学之研究》。

表現主义

片山孤村

表現主义的运动，是早起于欧战初年的。当非战主义，平和主义，人道主义，民主主义，国际主义的文士們，借了杂志《行动》(Aktion)以及别的，对于战爭和当时的政治，发表絕对底否認的意見，更进而将从战爭所喚起的人生問題，用于文艺底作品的时候，政府是根据了战时检閱法，禁止着非战論和这一流的文艺的，因此这新文艺，只得暫时守着沈默，而几个文士，便将原稿送到中立国即瑞士去了。那时瑞士的士烈息，有抒情詩人錫开勒(René Schikele)所編的杂志《白紙》(Die Weisson Blätter)，正在作其时的危險思想家的巢穴，同市的書肆拉息尔公司，又印行着《欧洲丛書》(Europäische Bücher)，以鼓吹表現主义和非战論。待到

千九百十八年，战爭的終結及革命，这也就能在德国文坛上公然出現，滿天下的青年文士，也都翕然聚集在这旗帜之下了。表現主义的杂志，除上述的两种外，还有《新青年》(Neue Jugend)，《現代》(Der Jüngste Tag)，《艺术志》(Kunstblatt)，《瑪尔薩斯》(Marsyas)等，此外屬于表現主义的創作和关于表現主义的評論，也无月不有，于是这主义，便成了現时德国文坛的兴味，評論，流行的中心。

非战論者，是对于战爭的背景的物質文明，机械底世界观，唯物論，資本主义等的反抗。积极底地說出来，則就是精神和灵魂之力的高唱；自我，个性，主观的尊重。評論表現主义的《戏曲界的无政府状态》(Anarchie im Drama)的作者提波勒特(Bernhard Diebold)，将这思想講得最分明。他說：

"'精神'(Geist)这句話和'灵魂'(Seele)这句話，在現代受过教育的人們的日常用語上，几乎成了同义語了，但这是不足为奇的。因为至今为止，精神几乎仅在称为'智性'(Intellektualität)这下等的形式里活动。智性者，是沒有观念的脑髓的作用，就是沒有精神的精神。而灵魂則全然失掉，在日常生活的机械的运轉上，在产业战爭上，在强制国家里，成为毫无价值的东西了。各人是托辣斯化的收益机关上的輪子或螺絲釘。組織狂使个性均一。事务室，工厂，国家的人們，不过是号数。是善是恶，并不成为問題，所重的只是脑和筋肉的力量。英，美式的'时光是錢'(time is money)

和貪婪者的投机心，支配了教育。古代的善美的倫理，从文明人要求美和德；在中世，是要求敬神和武勇，古典主义是要求人道。但现今的人，在社会生活上，所作为評价的标准者，卻唯在对于产业战争是最有力的武器的智力。……”

“科学仗着显微鏡，实驗心理学仗着分析，自然派的戏曲家仗着性格和环境的描写，以研究或构成人物，但这是称为‘人’的机械，不带灵魂的。于是在机械底文化时代的学者和詩人間，便全然失掉了灵魂的观念，而精神和灵魂，也就被混淆，被等視了。”

“精神者，外延底地，及于万有的极限，批判可以認識的事物，形成形而上学底的东西，排列一切，以作知識。其最为人間底者，是倫理情感(Ethos)及和这同趋于胜利的道德底自由的意志。”

“灵魂者，是內包底地，及于我們心情的最暗的神秘，和肉体作密接的联合，而玄妙地驅使着它。因为感情的盲目，灵魂是不能認識的，但以无数的本能，来辨别爱和憎。灵魂是观察，歌咏——透視一切人間的心，听良心的最深的声音和主宰世界者的最高的声音。灵魂的最貴者，是以爱为本的献身，其最后的救济，是融合于神和万有。……”

“灵魂虽然厌恶道德上的法則(戒律)和要挾其生活的律法，鄙弃意思的意識性，但对于艺术家所給以鑄造的精神底形式，是顺从地等待着的。精神則形成

灵魂所納其鼓动之心的理想的肉体。"

"立体主义和建筑术和走法(音乐的形式)，古典派和形式和嚆来亚哲学的存在 (Sein)，活动底信仰和倫理感情和意思，——凡这些，大抵是出于精神的。"

"表現主义和抒情的叫声和旋律和融解的色彩，罗曼派和表現和海拉頡利图哲学的发生 (Werden)，圣徒崇拜，为爱的献身，——凡这些，大抵是出于灵魂的。"

写法太过于抽象底了，但提波勒特的精神和灵魂的区别的意思，恐怕讀者也懂得大概了罢。只是表現派的論客和作家，卻未必一定有精神和灵魂的区别。不但如此，并且还有沒卻了理性和智性，恋爱和色情，感情和感覚的区别，而喜欢驅使色情和兽性的作家(如戏曲家凱撒，哈然克萊伐等，又如歌咏色情的发动及其苦恼的年青的抒情詩人等为尤甚)。但要而言之，隐約地推崇着心灵，精神，自我，主观，內界等，是全体一致的。曰："眞的形成了人类的是什么呢？惟精神而已。"曰："惟精神有主宰之力。"曰："魂万能的精神，无論怎么說，总是主宰者。"曰："灵魂和机械之战。"曰："超絕者的启示。"也有陈述精神的超絕性的；也有称道斐希德一流的自我絕对說的。这些言說之中，种种的哲学底概念和心理学底知識的誤解，混同，一知半解等，自然是不少的罢，但就大体的傾向而言，似乎不妨說，頗类于德国哲学的唯心論 (Idealismus)。在这一点，則表現派的世界观，乃是一世紀前的罗曼派的

世界观的复活。因此他們之中，也有流于神秘教，降神术，Occultismus（心灵教）的。而近代心理学所发見的潜在意識的奇詭，精神病底現象，性及色情的变态等，尤为表現派作家所窺伺着的題材。又，尼采和伯格森的影响，則将現实解作运动，发生，生生化化，也見于想要将这表現出来的努力上。画流水，河畔的树木和房屋便都歪斜着，或者画着就要倒掉似的市街之类，就都从这見解而来的。于是也就成为舞蹈术的尊重了，如康定斯奇（W. Kandinsky），就説："要表現运动的全意义，舞蹈是唯一的手段。"

表現派是开首就提倡非战論，平和主义，国际主义的，則内中有許多民主主义者和社会主义者，自然不消説。在少年文士之間，仰为表現主义的先驅者的亨利曼（Heinrich Mann）和諷刺家斯台倫哈謨（Sternheim）的非資本主义，非資产阶級主义，是其中的最为显著的。但文艺之士，往往非社会底，个人主义底傾向也显著。曼和斯台倫哈謨，虽憎資产阶級如蛇蝎，而他們却并非定是社会主义者。如曼，也許还是説他是个人主义者，唯美派，頹唐派倒較为确当罢。如杂志《瑪尔藤斯》，則宣传着"对于社会底的事物的热烈的敌意"，以为新艺术的公众，只有个人，即竟至于提倡着孤独主义（Solipsismus）哩。

以上是表現派的世界观，人生观，社会观的一斑。我还想由此进而略談他們的艺术論。

表現主义（Expressionismus）云者，原是后期印象派以后的造形美术，尤其是繪画的傾向的总称。这派的画家，是

和自然主义或印象主义 (Impressionismus) 反对，不甘于自然或印象的再現，想借了自然或印象以表現自己的內界，或者竭力要表現自然的 "精神"，更重于自然的形相的。但到后来，覺得自然妨害艺术，以为模仿自然，乃是艺术的屈服及灭亡，終至如《印象主义和表現主义》的作者兰培格尔教授所說那样，說到自然再現（或描写）是使艺术家不依他內底冲动，而屈从外界，即自然，是将那該是独裁君主的艺术家，放在奴隶的地位的。抛开一切自然模仿罢，抛开生出空間的錯覺来的远近画法罢，艺术用不着这样的騙术。艺术的眞，不是和外界的一致，而是和艺术家的內界的一致，"艺术是現（表現），不是再現"(Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe)了。印象派的画家，是委全心于自然所給与的印象的，而表現派的画家，则因为要遂行內界表現的意思，便和自然战，使它屈服，或則打破自然，将其破片来凑成自己的艺术品。虽說是印象派的画家，但将自然的材料，加以取舍选择的自由，当然是有的，然而表現派的画家，則不但进而将自然变形，改造，如未来派(Futuresmus) 和立体派(Cubismus)，还将自然的物体，或則加以割开，或則嵌入几何学底图形里。

这以表現意思为本的自然的物体的变形和改造，不但在中世时代的宗教艺术，日本的繪画（称为表現派的始祖的 Van Gogh，也是日本的版画的爱好者，由此学得的幷不少），东洋人，尤其是埃及人和野蛮人的創作物上，可以看見，在孩子的天眞烂漫的繪画和手工品里，是尤为显著的。

但在这些古代艺术或原始艺术的作品上的自然物体的改造或和自然的不相象，是无意識的，或幼稚的，或者由于写实伎俩的缺乏，即技巧上的无能力的。而近代的画家，則是意識底，是故意的。这故意不覺得是故意，鉴賞者忘其所以地受了誘引，感得了創作者所要表現的精神，則完全的表現主义的艺术，才算成就。艺术若并非自然的照相，不問其故意和无意，本不免自然的改造或变形。而謂一切艺术，是艺术家的內界的表現，也是真理。然而內界，即无形的精神，是惟有借了外界，即有形的物体，才被認識或感得的，所以在有形物体的变形或改造上，也自然有着限度。倘是借为口实，以遮掩艺术上技巧上的无能力那样的自然的变形或改进，那就不妨說，是已經脫离了艺术的約束的了。

其次——最要紧的事，是表現派将他們所要表現的"精神"（心灵，灵魂，万有的本体，核心），解释为运动，跃进，突进和冲动（前述参照）。"精神"是地中的火一样的，一有罅隙，便要爆发。一爆发，便将地壳粉碎，走石，噴泥。表現派的作品是爆发底，突进底，跃动底，銳角底，畸形底，而給人以不調和之感者，就为此。自然物体的变形和改造——在有着真的艺术底，表現底冲动的艺术家，也是不得已的內心的要求。

至于文坛上的表現派的主张和傾向，那不消說，是移植了美术界的主张和傾向的。文坛的表現主义者們，就想将画家所欲以色彩来做的东西，用言語来做。他們是和自然

派，印象派正相反的极端的主观主义者。他們是“除去求客观底价値的一切，形式者，不过是表現的自然底态度。而这表現，則无非是在客观底外界的最內者(主观)的必然的映写，从了主观底法則，生长着的有机体的活动的表面，是从熾热的核心出来的溫暖而有生的气息，是Protuberanz(日蝕尽时的边緣的紅光)。”“唯感情的恍忽(Ekstase)，唯作用于本身心灵的飞跃力的反动，才造新艺术。”“詩的职务，在使現实从它現象的輪廓脫走，在克服現实。但这并非就用現实的手段，也并不迴避現实，却在更加热烈地拥抱現实，憑了精神的貫穿力和流动性和解明的憧憬，憑了感情的强烈和爆发力，以征服，制馭它。”那崇尙主观，輕視現实之处，表現主义是和新罗曼派相象的，但和新罗曼派之避开自然不同，表現主义却是对于現实的爭斗，現实的克服，压服，解体，变形，改造。表現派又排斥象征。他們是在搜求比起“奇怪的花紋”似的象征来，更其强烈，刻深，有着詩底效力的簡洁，直截，浓厚的言語。这也是和新罗曼派的傾向之一的象征主义不同的地方。旣然是表現出这样的主观状态，感情的爆发，狂喜，恍忽的言語，則其破坏言語的論理和文法（許多表現派的抒情詩和斯台倫哈謨的文章里，是省去冠詞的)，終至于以沒有音节的叫声，孩子的片言和吃音(杂志《行动》上，就有吃音派(Stammler)的詩人)之类的东西，为最直截，最完全的主观的表現，也是自然之势了。有着这样的主张的一派，曰踏踏主义(Dadaismus)，那运动也起源于战事勃发的时候，发宣言，印年报，設俱

乐部，盛行宣传，但我还沒有詳知其內容，所以这里且不講。只是認真的，艺术底的表現主义者，却拒斥着踏踏主义，但这是不彻底的，是矛盾的。要而言之，表現派的表現手段，即言語所易于陷入的弊病，是正如一个批評家所言，是夸张癖，“极端癖”(Manirismus des Extremen)。其实他們的文章也太强烈，太浓厚，至少，在我們外国人，是很有难于懂得的地方。

恍忽的表現，大抵是抒情詩的領域，但表現主义在小說上的立足点是怎样呢？关于这事，且譯載一节忽德那的論文罢：——

“千九百年頃的小說家們，是以叙述和描写，为自己目的的，但新时代的小說家的艺术，則常有一种目标。这目标，并非先前似的是艺术 (l'art pour l'art)，而是生活(Leben)，要进向和存在的意义相关的永远的認識去，文学要干涉人生，即要对于人生的形成，給以影响。”

“旧小說家想由他的著作，給与兴味和娛乐，新小說家則想給与感动，且使向上。前者描写外底現实，后者改造实在，而完成高尚的現实。”

“自然派和写实派因为要曝露人間的机制，探究使它发动的諸原动力，即刺激和神經和血，所以解剖人間。他們从事于心理研究，供給心理学的参考材料，他們所显示的，是以人为环境即特殊的境遇和国民底气候的奴隶。但他們将实在解释为賦与的，不可动的，不能胜

的东西。他們的著作是現实的描写，是世界的映象。"

"新詩人将人放在著作的中心。惠尔弗勒(Werfel)大呼曰：'世界始于人！'然而新作家所要給与的，不是心理学，而正是心。并不想发心灵的秘密，而以心灵的发展为目的。他們并不叙述个人的受动状态，而使人行动。在自然派，人是艺术的客体，而在表現派則是主体。就是，人行动，反抗現实，和現实战斗。"
"人不是被造物，而是創造者。"

"先前的小說和故事的精神，只在样式(作风)，現在的創作的精神，則是詩人的主义和信仰。現代的新进作家的这思想，是在战爭的艰难时代，成熟于苦恼之中的。这是对于灵魂之力的信仰。而且(不以一切慘虐的經驗为意)是对于仁爱的宗教，地上的乐园，人間的神性的信仰。"

这人道主义，以及跨出文艺的領域，要成实行的傾向，称为"行动主义"(Aktivismus, Aktualismus)，是表現主义的显著的特色之一。也有根据了这人道主义，活动主义和超物質主义，心灵主义，来論述表現主义在教育上价值之大的。新到的一种日报上，还載着对于主张用表現主义于地理学上的效果的一部書的評論。

表現主义在德国文坛和一般思想界的势力，現在正如燎原之火一般。表現派的詩歌，繪画，雕刻，音乐，到处惊着人目。在美术，尤其是在繪画上的表現主义，听說已为有教养的人士所理解，所賞鉴了，但在野草很多的文坛，

却还未必一定彻底。有人說，将来的大文艺，是必在表現主义的原野上結果的，而又有人則以为表現主义已經临近了沒落的时候。还有一种显著的見解，是将表現主义当作病底現象看。有名的瑞士土烈息的心理分析学者斐斯多(Dr. O. Pfister)，曾在所著的《表現派繪画的心理学底及生物学底根柢》上，叙述着自己做了主治医生，所經手的忧郁症的病人。即一个出名的表現派画家的心理分析；于是依据了那結果，将表現主义断定为精神上艺术上的病底現象。当医治这病人的期間，他曾經要他画过几回画，但全象孩子的塗鴉一般。待到詳細检查了各部分，彻底底地行了心理分析之后，才知道无論那一张画，都是含有意义，表現着一种心底状态的表現主义底作品。凡所画的人物，无不歪斜，楚酷，支离灭裂，显着悲慘，残忍，悒郁，凄愴的表情。而大半是他的愛妻的肖象。病人也画了主治医生的肖象，但其支离灭裂也相同。并且画出奇怪之至的自画象来。批評道“杰作”，“可怕的深邃”。据病人所自述，則他是在非常的逆境里，前塗絕无希望，为愛妻所弃，为人們所憎，为一切的恶意和暴力所迫害，在所有的恶战苦斗上受伤，受苦。虽然如此，但对于“和他的真自我相等的一种理想”，是抱着热烈的憧憬和愉快的希望的。这就是說，他想仗着繪画，表現出这鱗伤的心底状态来，聊以自解。斐斯多更聚集了别的类似之点，归納之而得一个断案。那是这样的——极端的表現主义的真髓，是艺术来描写他的心底状态。然而一切艺术家，尤其是表現派的艺术家，乃是苦恼的人們；大

抵是和家族，社会，国家等相冲突，在现实界站不住了的人們。艺术家想逃脫这苦恼，但那手段，目下是逆行（Regression）。逆行云者，就是回到先前的发展状态去。譬如算錯了煩难的計算的人，再从头算过一回似的。凡精神底地入了旁蹊的人，倘再要前进时，一定遵这逆行的过程，大槪又归于小兒状态。这逆行和在精神病人的不同之处，病人是永久止于小兒状态的，而这却相反，一旦达到或一地点的复归，便入了恢复期，而进行(Progression) 又开始了。“从苦楚的經驗得来的被外界所推开了的認識的主体，逃竄于自己的內部中，而將自己放在世界創造者的位置上。表現派艺术家的非常的自尊心，并不是自負，乃是心理上有着深的根柢的体驗，也是对于被現实界所驅逐而成了孤独的人格，防其崩坏的必要的手段。”画出將要倒坏似的房子来的艺术家的灵魂，是也在將要倒坏的状态的。

以上，眞不过是斐斯多的意見的一斑，但要以此来說明表現主义的文艺上的現象的全部，却未免太大胆，太小題大做了。況且精神病学者是从仑勃罗梭，梅彪斯等起，就有將异常的精神現象，只是病理学底地来解釋的傾向的，斐斯多也不出此例。大約斐斯多是以为艺术的理想，只在自然的忠实的模仿或自然之眞（Naturwahrheit）的罢？对于体現着表現主义精神的中世的宗教底艺术品和日本画，他莫非也用病底現象来解釋么？这且勿論，惟他將表現主义看作精神底逆行的現象，却是有趣而适切的見解。表現主义者們，是將近代的物質底文化和由此而生的艺术，看作

已經碰壁，已經破产了的，所以他們背过脸去，向了为文化和艺术本源的精神及灵魂逆行，想以这本源为出发点，更取了新的方向而进行。是从新的播种，是世界的再建，改造，革命。正如十八世紀及十九世紀的文艺革新运动，高呼“归于自然”一般，他們是高呼“归于灵魂”的 Stürmer und Dränger (飆兴濘起者)。懂得了这意思，这才明白表現主义在文艺史上的意义的。

在德国文坛上的表現派文士，非常之多，說新进文士几乎全是表現派，也可以罢。抒情詩則錫开勒，惠尔弗勒，勃海尔 (Becher)，藹仑斯坦因 (Ehrenstein)，渥勒芬斯坦因(Wolfenstein)，克拉蓬特 (Klabund)等。戏曲則哈然克萊伐 (Hasenclever)，凱撒 (Georg Kaiser) 两人为巨擘。都是才气横溢的少壮詩人，这数年間，发表了十指有余的著作了。近时則望溫卢(Fritz von Unruh)之才，为世所知，听說其声誉还出于老蒿普德曼(Karl Hauptmann)之上。此外，还有斯台倫哈謨，約司德(Johst)，珂仑弗耳特(Kornfeld)以及死于战事，世惜其才的梭尔該(Sorge)等。小說則有藹特勖密特 (Edschmid)，凱孚凱 (Kafka)，华勒綏尔 (Walser) 等。就中，藹特勖密特的《瑪瑙球》(Die achatenen Kugeln)，是极出名的，他的关于表現主义的論文集，也为文坛所重。此外，新詩人的輩出，几乎应接不暇，仿佛要令人覚得来論表現主义，时期还未免有些太早似的。現在且暫待形势的澄清，再来作彻底底的研究罢。

譯自《現代的德国文化及文艺》。

小說的浏覽和选择

拉斐勒·开培尔

上

我以为最好的小說是什么，又，小說的浏覽，都有可以奖励的性質么？这是你所願意知道的。

西洋諸国民，无不有其莫大的小說文学，也富于优秀的作品。所以要对答你的詢問，我也得用去許多篇幅罢。但是我一定还不免要遺漏許多有价値的作品。——对于較古的时代的小說——第十七八世紀的——在这里就一切从略，你大概到底未必去讀这些小說的，虽然我以为 Grimmelshausen's Simplicissimus 中的风俗描写，或者 Uhland 的卓拔的"希腊底"小說等类，也会引起你兴味来。在这里，就单講近世的罢。

严格的道学先生和所謂"教育家""学者"之中，对于小說这东西，尤其是近代的"风俗小說"，抱着一种偏見，将浏覽这类書籍，当作耗費光阴，又是道德底腐敗的原因，而要完全排斥它的，委实很不少。耗費光阴，——誠然，也未始不能这样說。为什么呢？因为在人生，还有比看小說更善，也更重要的工作；而且貪看小說，荒了学課的兒童，

是不消說，該被申斥的。但是，这事情，在别一面，恐怕是可以称揚的罢。想起来，少年們的学得在人生更有用更有价值的許多事，难道幷沒有較之在学校受教，却常常从好小說得来的么？——較之自己的教科書上的事，倒是更熟悉于司各得(W. Scott)，布勒威尔(Bulwer)，仲馬(Dumas)的小說的不很用功的学生，我就認識不少，——說这話的我，在十五六岁时候，也便是这样的一个人。但是，因为看了小說，而道德底地堕落了的青年，我却一个也未曾遇見过，我倒覚得看了描写"近代的"风俗的作品，在平正的，还沒有道德底地腐敗着的讀者所得到的影响，除了单是"健全"(Heilsam)之外，不会有什么的。大都市中的生活，現代的家庭和婚姻关系，对于"肉的享乐"的獷野的追求，各样可鄙的成功热和生存竞爭，讀了这些事情的描写，而那結果，幷不根本底地擺脫了对于"俗界"的执著，却反而为这样文明的描写所誘惑，起了模仿之意的人，这样的人，是原就精神底地，道义底地，都已經堕落到难于恢复了的，現在不得另叫小說来負罪。翻讀托尔斯泰的使人战栗的《Kreulzer Sonata》和《复活》，左拉(E. Zola)的《卢貢家故事》的諸篇，摩泊桑(Guy de Maupassant)的《Bal ami》以及别的风俗描写的时候，至少，我就催起恐怖錯愕之念来，同时也感到心的凈化。斯巴达人見了酩酊的海乐忒(斯巴达的奴隶)而生的感得，想来也就是这样的罢。而且，这种書籍，实在还从我的內心喚起遯世之念，幷且滿胸充塞了嫌恶和不能以言語形容的悲哀。看了这样的东

西，是"人类的一切悲惨俱来袭我"的，但我将这类小說，不独是我的兒子，即使是我的女兒的手里，我大概也会交付，毫不躊躇的罢。而且交付之际，还要加以特别的命令，使之不但将这些細讀，还因为要将自己放在書中人物的境遇，位置，心的状态上，一一思索之故，而傾注其全想象力的罢。对于这实驗的結果，我别的并无挂念。——我向你也要推荐这类近代的风俗小說，就中，是两三种法兰西的东西，例如都德的《財主》(A. Daudet, Le Nabob)和弗罗培尔的《波伐黎夫人》(I. Flaubet, Mme. Bovari)，是真个的艺术底作品。——但是，更其惹你的兴味的，也如在我一样，倒是历史小說，而且你已經在讀我們德国文学中的最美的之一——即 Scheffel 的《Ekkehard》了。这极其出色之作，决不至于会被废的，盖和这能够比肩者，在近代，只有瑪伊尔 (K. F. Meyer) 的历史譚——即《圣者》(Der Heel-lige)，《安該拉波吉亚》(Angela Borgia)，《沛思凱拉的誘惑》(Die Versuchung des Peskara)及其他罢了。还有，在古的德国的历史小說和短篇小說中，优秀的作品极其多。就是亚历舍斯 (Millbald Alexis) 的著作的大部分，斯宾特莱尔 (Spindler) 以及尤其是那被忘却了的莱孚司 (Rehfues) 的作品等。又如蒿孚 (Hauff) 的《Lichtenstein》和《Jnd Suesse》，庫尔茲 (H. Kurz) 的《Schilless Heimatjahre》，霍夫曼 (Wm. Hoffmann) 的《Doge und Dogaresse》和《Fraeulein von Scuderie》等，今后还要久久通行罢。——大概在德国的最优的小說家的作品中，是无不含有历史小說的。但这时，所謂

"历史底"这概念，还須解釋得較广泛，較自由一点；即不可将历史的意义，只以辽远的过去的事象呀，或是諸侯和将軍的生涯中的情节呀，或者是震撼世界的案件呀之类为限。倘是值得历史底地注意的人格，则无論是誰的生涯，或其生涯中的一个插話，或則是文明史上有着重大的意义的有趣的事件或运动，只要是文学底地描写出来的，我便将这称为历史底文学，而不躊躇，例如美列克的《普拉革旅中的穆札德》(Moerike, Mozart auf der Reise nach Prag)，斯退倫的《最后的人文主义者》(Adolf Stern, Die letzten Humanisten)，谷珂的《自由的騎士》(Gutzkow, Die Ritter vom Geist)和《罗馬的术人》(Der Zau berer von Rom)（指罗馬教皇），克拉思德 (H. Kleist) 的《Michael Kohlhaas》，左拉的《崩潰》(Débacle)，不，恐怕連他的《Nana》——因其文化史底象征之故——，还有，連上面所举的都德的《財主》也在内。——如你也所知道的一样，普通是将小說分类为历史底，传記底，风俗，人文，艺术家和时代小說的。但是，其实，在这些种类之間，也并沒有本質底差別：历史小說往往也該是风俗小說，而又是人文小說的事，是明明白白的。又，倘使这(如 R. Hamerling的《Aspasia》)是描写艺术史上的重要的时代(在 Aspasia 之际即 Perikles 时代)的，或則(如在Brachvogel的《Friedemann Bach》和《Banmarchais》)那主要人物是著名的艺术家或詩人，则同时也就是传記底小說，也就是"艺术家小說"了。在将"文艺复兴"絢烂地描写着的梅垒什珂夫斯奇 (D.S. Merezdkovsky) 的

《群神的复活》里，这些种类，是全都結合了的。——順便說一句："时代小說"(Zeitroman)这一个名詞，是可笑的——凡有一切东西，不是都起于"时"之中的么！如果这名詞所要表示的，是在說这作品的材料，乃是起于現代的事件，則更明了地，称为"現代小說"就是了。——

下

至于自司各得以至布勒威尔的小說，也不待現在再来向你推荐罢。在这一类小說上，司各得大概还要久称为巨匠，不失掉今日的声价；又，布勒威尔的《朋卑的末日》(The Last Day of Pompeii)，則在 Kingsley 的《Hypatia》，梅垒什珂夫斯奇的《群神之死》，显克微支(H. Sienkiewicz)的《你往何处去》(Quo Vadis?)，Ernst Eckstein 的《Die Claudier》及其他許多小說上就可見，是成了叙述基督教和异教底文化之間的反对及战斗的一切較近小說的原型的，——罗馬主义 (Romanentum) 与其强敌而又是胜利者的日耳曼主义(Germanentum)的斗爭，則在 Felix Dahn 的大作《罗馬夺取之战》(Ein Kampf um Rom) 里，以很有魅力之笔，极美丽地描写着。这小說，普通是当作 Dahn 的創作中的主要著作的，但是，与其这一种，我却願意推举他后来的，用了一部分押着头韵的散文体所写的《亚甸的慰藉》(Odhins Trost)。我从这所描写的日耳曼的宗教以及其英雄底而且悲壮的世界观所得的强有力的印象，可用以相比較者，只有跛格納尔 (R. Wagner) 的《Der Ring des

Nibelungen》所給与于我的而巳。

次于Dahn，以极有价値的作品来丰饒历史小說界者，是Taylor（眞名Hausrath，是哈兌堡大学的神学教授），Ebers，Freytag等。而且他們是仗了那些作品，証明着学者和教授也可以兼为詩人，即能够将那研究的結果，詩底地描写出来的。由此看来，若干批評家的对于所謂“教授小說”（Proffesoren Roman），往往看以輕侮的眼的事，正如許多音乐家不顧及大多数的大作曲家也是乐长（Kapellmeister）的事实，而巧妙地造出了“乐长音乐”（Kapellmeister Musik）这句話，却用以表示輕蔑的意思，犹言缺乏創意的作曲者，是全然不当，而且可笑的。——大概，凡历史底作品，不論是什么种类，总必得以学究底准备和知識为前提，但最要紧的，是使讀者全不覚察出这事，或者竭力不使覚察出这事，又或者在本文之中，不使感知了这事。——所謂“教授文学”这东西，事实上确是存在的，但我所知道者，却正出于并非教授的人們之手。使人感到困倦无聊者，并非做詩的学者，而是教授的詩人；用了不过是駁杂的备忘录的学識，他們想使讀者吃惊，但所成就，却毕竟不过使自己的著作无味而干燥。将这可笑的衒学癖的最灿然的例，遺留下来的，是弗罗培尔（Gustave Flaubert）和雩俄（Victor Hugo）。前者在《圣安敦的誘惑》（La tentation de St. Antoine）里，后者則在《笑的人》（L'homme qui rit）以及《諸世紀的传說》（Légende des Siécles）里。但是，要而言之，历史底“教授小說”的——而且令人磕睡的本义的“教

授小說"的——理想底之作，則是《Salammbo》！和这相类的拙笨事，是希望影响及于許多人，而且願意誰都了解的文学家，却来使用那只通行于或一特殊的社会阶級中的言語（Jargon），或者除了专門家以外即全不知道的术語，而并不附加一点說明。对于良趣味的这迂拙的办法或罪恶，是近代自然主义者最为屢犯的。我想，从头到底，懂得左拉的《Gérminal》的讀者，恐怕寥寥可数罢。如果是一五一十，懂得其中的話的人們，究竟会来看这一部書不会呢？——

良好的历史文学和近代的风俗小說，在我，是常作为最上的休养和娛乐的。自然，我所反反复复，閱着，或者繙检，而且不能和这些离开的作品，委实也不过二十乃至三十种的我所早經选出的故事——意大利的东西，即Manzoni的《約婚的男女》，也在其內的。——我在这三十种的我的爱讀書之中，我即能得到我对于凡有小說所要求的一切。这些小說，将我移到古的时代和未知的文明世界去；将我带到那在我的实生活上决沒有接触的机会的社会阶級的人們里。而且也将許多已經消去的亲爱，再带到我的面前来。——詩人的构想力（Phantasie），艺术和經驗所启示于我的世界，在我，是較之从我自己的經驗所成的現实世界，远有着更大的价値和意义的。这也并非单因为前者是广大而丰富得多，乃是詩人的豫感能力（Antizipations Vermoegen），比起我的来，要大到无限之故。这力，是詩人所任意驅使，而且使詩人認識那全然未見的东西，全然在他的地平綫之外的东西，和他的性質以及他的自我

毫无因緣的东西，并且不但能将自己移入任何的灵魂和心情生活而設想而已，还能更进而将自己和它們完全同化的。——我之所以极嫌恶旅行，极不喜欢結識新的相識，而且竭力地——只在万不得已的时候——不涉足于社会界者，就因为我之对于世界和社会，不独要知道它的現实照样，还要在那真理的姿态上（即柏拉图之所謂 Idea 的意思）知道它的緣故。而替代了我，来做这些事的，則就是比我有着更銳敏的感官和明晰的头脑的詩人和小說家。假使我自己来担任这事，就怕要漏掉大部分，或者不能正确地观察，或者得不到启发和享乐，却反而只經驗些不快和一切种类的扫兴的罢。——

开培尔博士 (Dr. Raphael Koeber) 是俄籍的日耳曼人，但他在著作中，却还自承是德国。曾在日本东京帝国大学作講师多年，退职时，学生們为他集印了一本著作以作紀念，名曰《小品》(Kleine Schriften)。其中有一篇《問和答》，是对自若干人的各种質問，加以答复的。这又是其中的一节，小題目是《論小說的浏覽》，《我以为最好的小說》。虽然他那意見的根柢是古典底，避世底，但也极有确切中肯的处所，比中国的自以为新的学者們要新得多。現在从深田，久保二氏的譯本譯出，以供青年的参考云。

一九二五年十月十二日，譯者附記。

东西之自然詩观

厨川白村

一

揭了这个大大的問題，来仔細地講說，是并非二十张或三十张的稿子紙所能完事的。便是自己，也还沒有很立了头緖来硏究过，所以单将平素的所感，不必一定順着理路，想到什么便写出什么，用以塞責罢。

宇宙人生的一切現象，若映在詩人眼里，那不消說，是一切都可以成为文艺的題材的。为考察的便宜起見，我姑且将这广泛的題材，分为（1）人事，（2）自然，（3）超自然的三种，再来想。第一的人事，用不着别的說明；第二的自然，就是通常所謂天地，山川，花鳥，风月的意思的自然；那第三的超自然，則宗教上的神佛不待言，也包含着見于俗說街談中的一切妖怪灵异的現象。这三种題材，怎样地被詩人所运用呢？那相互的关系，又是怎样的？将这些一想，在硏究詩文的人，是最重要，也是饒有兴味的問題。我現在取了第二种，来述說东西詩观的比較的时候，也就是将这便宜上的分类作为基础的。

二

先将那十八世紀以前的事想一想。

为欧洲文化的源泉的希腊的思想，是人間本位。揭在亚波罗祠堂上面的“尔其知己”的話，从各种的解释看去，是这思潮的根柢。所以虽是对于自然，那态度也是人間本位，将自然和人間分离的傾向，很显著。或者可以姑且称为“主我底”罢。象那历来的东洋人这样，进了无我，忘我的心境，将自己沒入自然中，融合于其怀抱之风，几乎看不見。东洋人的是全然离了自我感情，自然和人間合而为一，由此生成的文学。希腊的却从头到底是人間本位，将自然放在附屬的地位上。虽然从荷馬（Homeros）的大詩篇起，那里面就已經有了古今独絕的雄丽的自然描写，但上文所說这一端，我以为有着显明的差异。

欧洲思想的别一个大源泉，是希伯来思想。但这又是神明本位，将超自然看得最重；以为自然者，不过是神意的显现罢了。将人間的一切，奉献于神明，拒斥快乐美感的禁欲主义的修士，当旅行瑞士时，据說是不看自然的风景的。后来，进了文艺复兴期，象那通晓古文学，极有教养的蔼拉士謨斯（Erasmus）那样的人，要知道他登阿尔普斯山时，有什么看見，有什么惹心呢，却还說道那不过是悒郁的客店的恶臭，酸味的葡萄酒之类，写在書信里。从瑞士出意大利之际，負着万古的雪的山岳美，是毫沒有打动了他的心的。这样的心情，几乎为我們东洋人所不能

理解，較之特地到远离人烟的山上，結草庵，友风月的西行和芭蕉的心境，竟不妨說，是几乎在正反对的极端了。为近代思想的渊源的那文艺复兴期，从詩文的題材上說，也不过是“超自然”的兴味轉移为对于“人間”的兴味而已。欧洲人眞如东洋人一样，覺醒于自然美，那是自此一直后来的时代的事。

三

西洋的詩人眞如我們一样，看重了自然，那是新近十八世紀罗曼主义勃兴以后的事情。看作仅仅最近百五十年間的事，就是了。在这以前的文学里，也有着对于自然的兴味，那当然不消說；但大抵不过是目录式的叙述或說明。是 observation 和 description，而还未入于 reflection 或 interpretation 之域的。或者以人事或超自然为主題，而单将这作为其背景或象征之用。便是描写田园的自然美的古来的牧歌体，或者沙士比亚的戏曲呀，但丁的《神曲》呀，弥耳敦的《失掉的乐园》似的大著作，和东洋的詩文来一比較，在运用自然的态度上，就很有疏远之处。深度是浅浅的。总使人、神、恶魔那些东西，和自然对立，或則使自然为那些的从属的傾向，較之和汉的抒情詩人等，其趣致是根本底地不同。

离了都会生活的人工美，而眞是企慕田园的自然美的心情，有力地发生于西洋人的心中者，大概是很受卢梭的“归于自然”說的影响的罢；近世罗曼主义之对于这方面特

有显著的貢献的，則是英国文学。英吉利人，尤其是苏格兰人，对于自然美，向来就比大陆的人們远有着銳敏的感覚；即以庭園而論，于那用几何学上的綫所作成的法兰西式相对，称为英吉利式者，也就如支那日本那样，近于摹写天然的山水照样之美的。在文学方面，則大抵以十八世紀时妥穆生（James Thomson）从古代牧歌体換骨脫胎，歌咏四时景色的《四季》（The Seasons）这一篇，为这思想傾向的淵源。不独英吉利，便在法国和德国的罗曼派，也受了这篇著作的影响和感化；至于近代的欧洲文学，則和东洋趣味相象的 Love of nature for its own sake 起得很盛大了。后来出了科尔律支(S. T. Coleridge)，渥特渥思（W Wordsworth）以后的事，那已經无須在这里再来叙述了罢。

有如勃兰兌斯(G. Brandes)《十九世紀文学的主潮》第四卷所說那样，贊美自然的文学漸漸地发达，而这遂产生了在今日二十世紀的法国，崇奉为欧洲最大的自然詩人如耕謨(Francis Jammers)那样的人物之間，我以为西洋人的自然詩观，是逐漸变迁，和我們东洋人的漸相接近起来了。

倘照西洋人所常說的那样，以文艺复兴期为发見了“人間”的时代，則十八世紀的罗曼主义的勃兴，在其一面，也可以說，确是发見了“自然”的罢。

这在繪画上也一样。真的山水画，风景画之出于欧洲，也是这十八世紀以后的事。便是文艺复兴期的天才，最是透視了自然的萊阿那陀（Leonardo da Vinci），风景也不

过是他的大作的背景。拉斐罗（Raphaelo）的許多圣母象上，山水也还是点綴。荷兰派的画家，也都这样。这到十八世紀，遂为英国的威勒生（Wilson），为侃士波罗（Gainsborough）。待到康士泰勃（J. Constable）和泰那（Turner）出，这才有和东洋的山水画一样意义的风景画。人物为宾，自然为主的許多作品，进了十九世紀，遂占了欧洲繪画的最重要的位置。于是生了法兰西的科罗（Corot），为芳丁勃罗派；从密莱（Millet）而入印象主义的外光派，握捉純然的自然美的艺术，遂至近代而大成。

日本的文学中，并无使用"超自然"的宗教文学的大作，也沒有描写"人間"，达了极致的沙士比亚剧似的大戏曲。这也就是日本文学之所以出了抓得"自然"的眞髓，而深味其美的許多和歌俳句的抒情詩人的原因罢。

四

从外国輸入儒佛思想以前的日本人，是也如希腊人一样，有着以人間味为中心的文学的。上古更不竢言，《万叶集》的諸詩人中，歌咏人事的人就不少。有如山上忆良一样，不以花鳥风月为詩材，而以可以說是現在之所謂社会問題似的《貧穷問答歌》那样，为得意之作的人就不少。但是，一到以后的《古今集》，則即使从歌的数量上看，也就是《四季》六卷，《恋》五卷，自然已經成了最重要的題材。其原因之一部分，也許是日本原也如希腊一般，气候好，是风光明媚之国，和自然美亲近惯了，所以也就不很动心了

之故罢。有人說，但是自从受了常常贊美自然的支那文学的感化以后，对于在先是比較底冷淡的自然之美，这才眞是覚醒了。我以为此說是也有一理的。

自从“万叶”以后的日本詩人被支那文学所刺戟，所启发，而歌咏自然美以来，在文学上，即也如見于支那的文人画中那样。渔夫呀，仙人呀，总是用作山水的点綴一般，成了自然为主，人物为宾的样子了。然而日本的自然，并沒有支那似的大陆底的雄大的瑰奇，倒是温雅而瀟洒，明朗的可爱，可亲的。使人恐怖，使人阴郁的景色极其少。尤其是平安朝文学，因为是宫庭台閣的貴公子——所謂“戴着樱花，今天又过去了”的大官人的文学，所以很寬心，沒有悲痛深刻之調，对于自然，惟神往于其美，而加以贊叹謳歌的傾向为独盛。此后，又成为支那传来的仙人趣味，入了鎌仓时代，則加上宗教底的禅味的分子，于是将西洋人所几乎不能懂得的詩情，即所謂雅趣，俳味，风流之类，在山川，草木，花鳥，风月的世界里发見了。現代的杀风景，沒趣味的日本人，至今日竟还能出人意外地懂得賞雪酒，苔封的庭石，月下的虫声之类，为西洋人的鉴賞之力所不及的 exquisite 的自然味者，我想，是只得以由于上文所說似的历史底关系来作解释的。

五

西洋人这一流人，是虽然对着自然，而行住坐卧，造次顚沛，总是忘不掉“人間”的人种。他們无論辟园，无論种

树，倘不硬显人工，现出"人間"这东西来，是不肯干休的。倘不用几何上的綫分划了道路，草地，花圃，理发匠剃孩子的头发一般在树木上加工，就以为是不行的。較之虽然斫枝刈叶，也特地隐藏了"人間"，忠实地学着自然的姿态的东洋风，是全然正反对的办法。将日本的插花和西洋的花束一比較，也有相同之感。

东洋人和自然相对的时候，以太有人間味者为"俗"，而加以拒斥。从带着仙骨的支那詩人中，寻出白乐天来，評其詩为俗者，是东洋的批評家。往年身侍小泉八云（Lafcadio Hearn）先生的英文学講筵时，先生曾引用了阿尔特律支（Thomas Bailey Aldrich）之作，題曰《紅叶》的四行詩——

October turned my maple's leaves to gold.
The most are gone now, here and there one lingers:
Soon these will slip from out the twig's weak hold,
Like coins between a dying mister's fingers.

而激賞这技巧。然而无論如何，我总不佩服。将落剩在枝梢的一片叶，說是好象临死的老爷的指間捏着錢的这句，以表現法而論，誠然是巧妙的。但是，在我們东洋人眼中，却覺得这四行詩是不成其为詩的俗物。这就因为东洋

人是觉得离人間愈远，入自然中愈深，却在那里觉得真的“詩”的緣故。

东洋的厌生詩人虽弃人間，却不弃自然。即使进了宗教生活，和超自然相亲，也决不否定对于自然之爱。岂但不否定呢？那爱且更加深。西洋中世的修士特意不看瑞士的絕景而走过去的例，在东洋是絕沒有的。这竟可以說，厌离“人間”，而抱于“自然”之怀中；于此再加上宗教味，而东洋的自然趣味乃成立。在西洋，則憎恶人間之极，遂怀自然的裴倫（G. Byron）那样厌生詩人之出世，不也是罗曼主义勃兴以后的事，不过最近約一百年的例子么？虽然厌世間，舍妻子，而西行法师却还是爱自然，与风月为友，歌道“在花下，酒家死去罢”的。

譯自《走向十字街头》。

西班牙剧坛的将星

厨川白村

一 罗曼底

讀了二叶亭所作的《其面影》的英譯本，彼国的一个批評家就吃惊地說道，在日本，竟也有近代生活的苦恼么？英美的人們，似乎至今还以为日本是花魁（譯者注：謂妓女）和武士道的国度。和这正一样，我們也以为西班牙是在欧洲的唯一的"古"国；以为也不投在大战的旋涡里，也不被世界改造的涛头所卷去，至今还是正在走着美丽的罗曼底的梦的别世界中。这就因为西班牙的人們，也如日本人的爱看裸体角力一样，到現在还狂奔于残忍野蛮的斗牛戏；也如日本人的喜欢舞妓的傀儡模样一样，心賞那色采浓艳的西班牙特有的舞姿；而其将女人幽禁起来，也和日本沒有什么大差的緣故。

罗曼主义是南欧腊丁系諸国的特有物。中欧北欧的諸国，早从罗曼底的梦里醒过来了的現在，然而在生活上，在艺术上，还是照旧的做着罗曼斯的梦者，也不但西班牙；意大利也如此。近便的例，則有如但农契阿(d'Annunzio)在斐麦問題的行动，虽然使一部分冥頑的日本人有些

佩服了，而其实是出于极陈腐的过时的思想的。即不外乎不值一顧的旧罗曼主义。这样看来，便是但农契阿的艺术，如《死之胜利》，如《火焰》，如《快乐兒》，尤其是他的抒情詩，也都是极其罗曼底的作品。显現于实行的世界的时候，便成为斐麦事件似的很无聊的状况的罗曼主义了。只有披了永久地，新的永久地，有着华美的永远的生命的“艺术”的衣服，而被表現的时候，还有很可以打动現代的人心的魅力。所以我們之敬服他的作品者，即与我們現在还为陈旧的雩俄(Hugo)的罗曼主义所动。讀了《哀史》和《我后寺》而下泪的时候正相同。对于旧时代的武士道毫无兴趣的人們，看了戏剧化的《忠臣藏》的戏文，却也觉得有趣。因为在这里是有着艺术表現的永远性，不朽性的。总之，用飞机来闹嚷一通的但农契阿的态度，即可以当作那客死在靡梭倫基的拜倫(Byron)的罗曼主义观。然而我現在的主意，却并不在議論意大利。

二　西班牙剧

无論如何，西班牙总是凯尔縣(Carmen)的国度。西班牙趣味里面，总带着过度的浓艳的色采，藏着中世騎士时代的面影。在眥加勒兌隆(Calderon)以来的所謂“意气”和“名誉”之类的理想主义，直到現在，还和那国度糾結着。对于难挨的“近代”的风潮全不管；在劳动問題，宗教問題，妇女問題这些上，攪乱人心的事，也极其少有的。

然而桃源似的生活，是不会永久繼續下去的。倘将外

来思想当作不相干的事，便从脚跟，从鼻尖，都会发火。現实的許多“問題”，便毫不客气，焦眉之急地逼来了。在西班牙，这样的从罗曼主义到現实主义的思想的推移，在文艺中含着民众艺术的性質最多的演剧上，出現得最明显。尤其是从外国人的眼光看来的西班牙文学，自加勒兑隆以来，戏曲就占着最为重要的地位，乃是不可动摇的事情。

前世紀以来西班牙最大的戏曲家的那遏契喀黎 (Echegaray)，恐怕是垂亡的罗曼主义剩下来的最后的閃光罢。虽是他，也分明地受了伊孛生(Ibsen)的問題剧的影响。然而，便是和伊孛生的《游魂》最相象，取遺传作为材料的杰作《敦凡之子》，也还是罗曼底的作品；至于《馬利亚那》和《喀来阿德》，則內容和外形，都和近代底傾向远得多。他在五年前已經去世了。

然而衍这遏契喀黎一脉的新人物迭扁多的戏曲，則虽然也还是罗曼底，而同情却已移到无产阶級去。他那最有名的著作《凡賀綏》(一八九五年作)中，就将阶級爭斗和劳資冲突作为背景描写着。剧中的主角凡賀綏，杀却了夺去自己的情人的那雇主波珂的慘剧，比起寻常一样的恋爱悲剧来，已經頗异其趣了。但以近代剧而論，則因为还带着太多的歌舞风的古老的罗曼底分子，所以总不能看作社会剧問題剧一类性質的东西。

三　培那文德

但是，現在作为这国度里最伟大的一个戏曲家，見知于全欧洲者，是培那文德(Jacinto Benavente)，独有他是純粹的現实主义者，又是新机运的代表人。作为罗曼主义破坏者的他的地位，大概可以比培那特萧(Bernard Shaw)之在英文学界。将那些討厌地装着斯文，摆出貴人架子，而其实是无智，游惰，浮滑的西班牙上流社会的脸皮，爽爽快快地剝了下来的他的滑稽剧中，有着一种輕妙的趣致，比起挖苦而且痛快的北欧作品来，自然地很两样。尤其是将那擅长的銳利的解剖刀，向着虛伪較多的女性的生活的时候，那手段之高，是格外使人刮目的。

培那文德是著名的医生的兒子，一千八百六十六年八月十二日生的，所以現在是五十五岁（譯者注：此文一九二一年作）。先在馬特立的大学修法律，因为覚得无味，便献身于文学之业，先做起抒情詩和小說来；听說以詩集而論，也有出色的作品。到一千八百九十三年以后，便完全成了剧坛的人。但到以剧曲作家成名时，也曾出台客演；便是現在，也时时自己来扮自作剧本中的脚色。他的开手的作品叫《在別人的窠里》的，在馬特立的喜剧剧場开演，是一千八百九十四年。然而尽量地站在現实主义的地位上，来描写时世的他那近代底作风，最初的时候，是很受了些世人，尤其是旧思想家的很利害的迫害和冷遇。然而新思潮的大势，終于使他成为今日欧洲文艺界的第一人了。最先成名

的是《出名的人們》，《野兽的食料》等，都是对于西班牙上流社会的諷罵。尤其是前一篇，将一个貴族的穷苦的女兒作为中心人物，用几个在她周围的奸恶的利己的人物来对照，描出貴族社会的內幕来，这是以他的杰作之一出名的。

培那文德的戏剧，不消說，是社会批評。但和伊孛生，勃里欧，過尔維这些人的問題剧，却又稍稍异趣，絕沒有什么类乎宣传者的气味，是用尽量地将現实照样描写，就在其中暗示着問題，使人自行思想，自行反省的自然的方法的。虽然也說是写实剧，但在此人的作品里，却总带着西班牙式的华丽的詩趣和热情。近来又一轉而作可以說是象征剧的作品，竟也成功了。

听說他的著作一总有二十卷，近日已經开手于全集的印行。剧本的篇数是八十，創作之外，在翻譯上也动笔，曾将沙士比亚的《空鬧》和《十二夜》等，譯成西班牙文。最近十年来，名声益見其大，他的作品若干种，已經在和腊丁亚美利加諸国关系最深的美国，譯成英文出版了。其中如以客观底描写最見成功的《知县之妻》和《土曜之夜》；对于萊阿那陀名画《約孔陀》的千古不可解的謎的微笑，給了一个新解释的《穆那理沙的微笑》。以及美丽的童話一般的《从書中学了一切的王子》这些杰作，現在是据了英譯本，虽是不懂西班牙文的我們，也可以賞鉴了。已經英譯的諸作品中，《热情之花》曾經在美国开演，都知道是收效最多的杰作。

在最近这几年，为了大战而衰微已极了的欧洲文学之中，独有不涉战場而得专心于艺术創作的西班牙文坛上，秀拔的作品頗不少。以小說家而为現在欧洲最大的作家之一的迦尔陀思，也在戏曲上动笔，而且得了成功；昆提罗斯弟兄，瑪尔圭那，里筏斯这些新作家，又接連的出現，使剧坛更加热鬧。在小說一方面，近来欧洲諸国讀得最多的东西，也就是这国里的作家伊本納兹的用欧战的惨剧来作材料的《默示录的四騎士》（死，战爭，瘟疫和飢餓）。这作家，是写实底的，且至于称为西班牙的左拉。然而他那描写上的罗曼底的色采之还很浓厚，則只要幷讀他的《伽蓝之影》这类的作品，便誰也一定覚得的罢。

四 戏曲二篇

凡所謂戏曲的梗概的，比起那所謂宴会的事情的来，尤为无趣味。但我为要介紹培那文德的作风，姑且选出他的两篇名作，演一回这无趣味的技艺罢。

培那文德的杰作里面，用农民生活和乡下小市鎮的上流人物的內幕来做材料的东西是很多的。我現在就将《瑪耳开达》（一九一三年作）和《寡妇之夫》（一九〇八年开演）这两篇，作为属于这一类作品的代表者，来簡单地說一說。

《瑪尔开达》是相传的血腥的杀人悲剧，几乎可以說是西班牙特有的出名的东西。一个乡下人的寡妇雷孟台，和第二回的年青的丈夫伊思邦过活，但有一个和前夫所生的女

兒叫亚加西亚。雷孟台想給这女兒得一个好女婿，来昵近的男人也很多，而女兒都不理。这也无怪，因为那女兒已經暗地里和母亲的現在的丈夫伊思邦落在恋爱里了；旁人虽然都知道，独有母亲雷孟台却未曾覺察出。在第三幕上，雷孟台向着女兒，命她称自己的丈夫伊思邦为父亲。女兒給伊思邦接吻，然而总不能叫出父亲来。母亲到这里，这才明白事情的眞相了。当剧烈地責备丈夫的时候，那女兒的热烈的回答，却是出于意外的事：——

雷孟台　但是你不叫他做父亲。她昏迷了嗎？哦！嘴唇对嘴唇，而你紧抱她在你臂上！去，去！現在我知道为什么你不肯叫他做父亲了。現在我知道这是你的过失——我咒詛你！

亚加西亚　是的，这是我的。杀我！这是眞的，这是眞的！他是我所爱的唯一的男子。

女兒是十足的西班牙式的热情的女人。这热情的女人的热烈的言語，遂作为悲剧的結末，在今則已經野兽一样，沒有父亲，也沒有母亲，沒有女兒，只有火焰似的恋爱了。伊思邦遂用枪打杀雷孟台。

題目的La Malquerda，即英語的Passion Flower（热情之花），就是西番蓮。这剧本的第二幕里，有“爱那住在风車近旁的女子的人，将恋爱在恶时；因为她用了她所爱的爱情而爱，所以有人称她为热情之花”这些意思的歌。雷孟台听了这歌，就說：

“我們是住在风車近旁的人；那是他們都这样說

我們的。而住于风車近旁的女子一定是亚加西亚，是我的女兒。他們称她为热情之花？就是这样，是那样嗎？但是誰是不正当地爱她的？……”

爱她的是誰，雷孟台是不知道的。因为不知道，所以能达到上文所說似的这悲剧的大团圓。作者先将这歌放在第二幕作为伏綫，并且也就用作这剧曲的題目了。（譯者注：所引剧文，用的都就是张聞天先生的譯本。）

《寡妇之夫》是純粹的喜剧。凡有极其写实的风俗剧，是往往很受上流先生們的非难和攻击的；这也一样，而却是頗得一般社会欢迎的戏文。女的主角加罗里那，是一个国务大臣而且負过一世的重望的政治家的寡妻，但她現在已經和亡夫的同志弗罗連昻成了夫妇了。那事情，是明天就要到亡夫的銅象除幕式的日期了的前一天的事。

加罗里那正在为难，以为倘和現在的丈夫弗罗連昻相携而赴銅象除幕式，不知要受世人怎样的非議。而銅象建設委員那一面，也因为和这銅象一同，要立起“眞理”“商业”“工业”这三个女神的裸体象的事，有着各种的反对，爭論正紛紜。

这时，对于加罗里那沒有好感的亡夫的妹子們，便趁着明天的除幕式的机会，将新出版的亡夫的評传給她看。翻开这書的第二百十四叶来，可登着故人的可悰的信札。这是叙述自己的身世，悲观将来的述怀，就寄給这書的編纂者凱薩倫喀的。信上說：——

“人生是可悲的。我自有生以来，只有过一回恋

爱。只記得爱过一个女人。这就是我的妻。而且只相信一个朋友。这就是友人弗罗連融。而这妻和这朋友，我虽然献了生命而不惜的这两个……唉，我怎样告白这事呢？虽然連我自己也难以相信，其实是那两人恋爱着。秘密地，两面都发狂似的恋爱着的。"

这政治家亡故以后，便成了夫妇的寡妇加罗里那和好友弗罗連融这两个人，其实是当他生前，已經陷了这样的不义的恋爱的事，由了这信札，都被揭破了。弗罗連融却主张这信是伪造的，要去作誹毁的控訴，并且还說須向凱薩倫喀去要求他决斗。

然而意外的事，是那評传的編纂者凱薩倫喀却来訪了。他原也是頗有名声的文士，但因为多年在失意之境，所以竟至成了来往乡間的电影的說明人了（在西洋，西班牙这些地方也如日本一样，电影是有人解說的）。現在是只要有錢，便什么文章都肯做。他用話巧妙地贊揚弗罗連融的材干，終于反說到亡故的政治家是愚人，在不知不覚之間，早已和弗罗連融妥协了。并且約定，将那信札是伪造的事，也公表出去。归結是得了錢便完的，然而問起那紧要的書籍不是已經传播在世上了么，則答道可是一部也还沒有人买。于是即由弗罗連融拿出二千元来，将初版全部买收了算完事。而在那一面，却还因为裸体象酿成問題，終于不許女人們參豫除幕式，連那紧要的除幕式也延期了。这一場的喜劇，即以此完結。

以意外的事接着意外的事，令最先故使紧张着的讀者

的心情，忽然弛緩下去，而这喜剧即由此成立。培那文德的喜剧，是大抵以这样輕妙的特色为生命的，至于以对于时代风俗的諷罵而論，却还不覺得是怎样痛烈的作品。我們倒还是在他的悲剧那一面所有的热情味和深刻味上，認識他在欧洲剧坛的地位，而且看出确是西班牙一流的特色来。

譯自《走向十字街头》。

从浅草来

島崎藤村

在卢梭《自白》中所发見的自己

《大阪每日新聞》以青年应讀的書这一个題目，到我这里来討回話。那时候，我就举了卢梭的《自白》回答他。这是从自己經驗而来的回話，我初看見卢梭的書，是在二十三岁的夏間。

在那时，我正是遇着种种困苦的时候，心境也黯然。偶尔得到卢梭的書，熱心地讀下去，就覚得至今为止未曾意識到的“自己”，被它拉出来了。以前原也喜欢外国的文学，各种各样地涉猎着，但要問使我开了眼的書籍是什么，卻并非平素爱讀的戏曲，小說或詩歌之类，而是这卢梭的書。自然，这时的心正搖动，年紀也太青，不能說完全看过了《自白》；但在模胡中，卻从这書，仿佛对于近代人的思想的方法，有所領会似的，受了直接地观察自然的教訓，自己該走的路，也懂得一点了。卢梭的生涯，此后就永久印在我的脑里；和种种的煩悶，艰难相对的时候，我总是仗这壮胆。倘要問我怎么懂了古典派的艺术和近世文学的差别，則与其說是由于那时許多青年所爱讀的瞿提和海納，

我郤是靠了卢梭的指引。換了話說，就是那賞味瞿提和海納的文学的事，也还仗着卢梭的教导。这是一直从前的話。到后来，合上了瞿提和海納，而翻开法国的弗罗培尔，摩泊桑，俄国的都介涅夫，托尔斯泰等。在我个人，說起来，就是煩悶的結果。将手从瞿提的所謂"艺术之国"离开，再归向卢梭了；而且，再从卢梭出发了。听說，《波跋黎夫人》的文章，是很受些卢梭《自白》的感化的，但我以为弗罗培尔和摩泊桑，不鶩于左拉似的解剖，而繼承着卢梭的煩悶的地方，郤有趣。更进了深的根柢里說，則法兰西的小說，是不能一概評为"艺术底"的。

卢梭的对于自然的思想，从現在看来，原有可以論难的余地。我自然也是这样想。但是，那要真的离了束縛而观"人生"的精神之旺盛，一生中又継續着这工作的事，郤竟使我不能忘。恰如涉及枝叶的研究，虽然不如后来的科学者；又如在那物种之源，生存之理，遺传說里，虽然包含着許多矛盾，但我們总感动于达尔文的研究的精神一般。

我覚得卢梭的有意思，是在他不以什么文学者，哲学者，或是教育家之类的专門家自居的地方；是在他单当作一个"人"而进行的地方；一生中継續着煩悶的地方。卢梭向着人的一生，起了革命；那結果，是产生了新的文学者，教育家，法学家。卢梭是"自由地思想的人們"之父；近代人的种子，就在这里胚胎。这"自由地思想的人們"里，不单是生了文学哲学等的专門家，实在还产出了种种人。例如托尔斯泰，克魯巴金这些人所走的路，我以为乃是卢梭开拓

出来的。人不要太束縛于分业底的名义，而自由地想，自由地写，自由地做，誠然是有意思。生在这样境地里的青年，我以为現在的日本，也还是多有一些的好罢。

看卢梭的《自白》，并沒有看那些所謂英雄豪杰的传記之感。他的《自白》，是也如我們一样，也失望，也丧胆的弱弱的人的一生的紀录。在許多名人之中，觉得他仿佛是最和我們相近的叔子。他的一生，也不見有不可企及的修养。我們翻开他的《自白》来，到处可以发見自己。

青年的書

青年是应当合上了老人的書，先去讀青年的書的。

新生

新生，說說是容易的。但誰以为容易得到"新生"？北村透谷君是說"心机妙变"的人，而其后是悲慘的死。以为"新生"尽是光明者，是錯誤的。許多光景，倒是黑暗而且慘淡。

密莱的話

"非多所知道，多所忘郤，則难于得佳作。"是密莱的話。这实在是至言。密莱的繪画所示的素朴和自态，我以为决不是偶然所能达到的。

单純的心

我希望常存单純的心；并且要深味这复杂的人間世古代的修士，粗服纏身，摆脫世累，舍家，离妻子，在茅庵里度那寂寞的生涯者，毕究也还是因为要存这单純的心，一意求道之故罢。因为这人間世，从他們修士看来，是覺得复杂到非到寂寞的庵寺里去不可之故罢。当混杂的現在的时候，要存单純的心实在难。

一日

沒有 Humor 的一日，是极其寂寞的一日。

可怜者

我想，可怜憫者，莫过于不自知的一生了。芭蕉門下的詩人許六，痛罵了其角，甚至于还試去改作他的詩句。他連自己所改的句子，不及原句的事也終于不知道。

言語

言語是思想，是行为，又是符牒。

专門家

人不是为了做专門家而生的。定下专門来，大抵是由于求衣食的必要。

泪与汗

泪医悲哀，汗治烦悶。泪是人生的慰藉，汗是人生的报酬。

伊孛生的足迹

Ibsen 虽有“怀疑的詩人”之称，但直到晚年，总繼續着人生的研究者的那样的态度，卻是惊人。他并不抛掉煩悶，也不躲在无思想的生活里；虽然如此，卻又不变成摩泊桑和尼采似的狂人。就象在暗淡的雪中印了足迹，深深地，深深地走去的 Borkman 一样。伊孛生的戏曲，都是印在世上的他的足迹。

近来偶尔在《帝国文学》上看見栗原君所紹介的耶芝的《象征論》，其中引有威廉勃来克的話：“幻想或想象，是真实地而且永久不变地，实在的东西的表現。寓言或諷喩，則不过单是因了記忆之力而形成的。”見了这勃来克的話，我就記起伊孛生的《Rosmersholm》来。那幽魂似的白馬，也本是多时的疑問，那时我可仿佛懂得了。

听說有将伊孛生比作一間屋子的女优，也有比作窗戶的批評家。但在我們，倒覺得有如大的建筑物。經过了好多間的大屋子，以为是完了罢，还有門。一开門，还有屋。也有三层樓，四层樓，也有那 Baumeister Solness 自己造起，却由此墜下而死的那样的高塔。

伊孛生的肖象，每插在書本子中，杂志上也常有。但

伊孛生的头发和眼睛，当真是在那肖象上所见似的人么？无論是托尔斯泰，是卢梭，都还要可亲一点。这在我委实是无从猜想。

批評

每逢想到批評的事，我就記起 Ruskin 。洛思庚所要批評的，不单是 Turner 的风景画；他批評了泰那的心所欲画的东西。

至今为止，批評戏剧的人是仅仅看了舞台而批評了。产生了所謂剧評家。这样的批評，已經无聊起来。此后的剧評，大概須是看了舞台以外的东西的批評才是。如果出了新的优伶，則也会出些新的剧評家的罢。而且也如新的优伶一样的努力的罢。

文学的批評，如果仅是从書籍得来的事，也沒有意味。其实，正确的判断，单靠書籍是得不到的。正如从事于創作的人的态度，在那里日見其改变一般，批評家的态度也应該改变。

秋之歌

今年的六月，什么地方都沒有去旅行，就在这巷中，浸在深的秋的空气里。

这也是十月底的事。曾在一处和朋友們聚会，談了一天閑天。从这楼上的紙窗的开处，在凌乱的建筑物的屋頂和近处的树木的枝梢的那边，看見一株屹立在沈靜的街市空中

的銀杏。我坐着看那叶片早經落尽了的，大的扫帚似的暗黑的干子和枝子的全体，都逐漸包进暮色里去。一天深似一天的秋天，在身上深切地感到了。居家的时候，也偶或在窒人呼吸似的靜的空气里，度过了黃昏。当这些时，家的里面，外边，一点起灯火来，总令人仿佛覚有住在小巷子中間一样的心地。

对着向晚的窗子，姑且口吟那近来所爱讀的Baudelaire的詩。将自已的心，譬作赤热而冻透的北极的太阳的《秋》之歌的一节，很浮到我的心上。波特萊尔所达到的心境，是不单是冷，也不单是热的。这几乎是无可辨别。我以为在这里，就洋溢着无限的深味。

倘說，这是孤独的詩人只是梟一般閃着两眼，于一切生活都失了兴味，而在寂寞和悲痛的底里发抖罢？决不然的。

“你，我的悲哀呀，还嫻靜着。”他如此作歌。

波特萊尔的詩，是劲如勇健的战士的双肩，又如病的女人的皮肤一般 delicate 的。

对于袭来的“死”的恐怖，我以为可以窺見他的心境者，是《航海》之歌。他是称“死”为“老船长”的。便是将那“死”，也想以它为領港者；于是直到天堂和地獄的极边，更去探求新的东西：他至于这样地說，以显示他的热意。他有着怎样不挠的精神，只要一讀那歌，也就可以明白的罢。

Life

使 Life 照着所要奔馳地奔馳罢。

生活

上了年紀，头发之类漸漸白起来，是沒有法想的，——但因为上了年紀，而成了苛酷的心情，我却不願意这样。看 Renan 所作的《耶穌基督传》，就說，基督的晚年，有些酷薄的模样了。年紀一老，是誰也这样的。但便是还很年青的人，也有带着 Harsh 的調子；即使是孩子，有时也有这情形。

无論做了怎样的菜去，“什么，这样的东西吃得的么？”这样說的姑，小姑，是使新妇飲泣的。

什么事都沒有比那失了生活的兴味的可怕。专是“不再有什么别的么，不再有什么别的么”地責人。高兴的时候，倒还不至于这样，单是无求于人而能生活这一端，也就覺得有意思，有味。例如身体不大健康时，无論吃什么东西都无味，但一复原，即使用盐魚吃茶淘飯也好。

爱憎

願爱憎之念加壮。爱也不足；憎也不足。固执和乱斥，都不是从泉涌似的壮大的爱憎之念而来的。于事物太淡泊，生活怎么得能丰富？

听說航海多日而渴恋陆地者，往往和土接吻。願有爱憎之念到这样。

生的跳跃

在一篇介紹伯格森的文章里，看見"生的跳跃"这句話。

問我們为什么要創作，一时也寻不出可以說明这事的簡单而适当的話来。为面包么，似乎也不尽是为此而創作。倘說是艺术底本能，那不过就是这样。为了要活的努力，那自然是不錯的。但是，再沒有說得明細一点的話了么？

"生的跳跃"这句話，虽然有着阴影，但和創作时候的或一种心情卻相近。

历史

对于現代愈研究，就愈知道沒有写在过去的历史上的事情之多。愈讀过去的历史，就愈覚得現代的实相，也只能或一程度为止，記在历史上。

現今的教育，太偏重了历史上的人物了。虽說古人中极有杰出的人物，但要而言之，总是过去的人，是和我們沒有什么直接的交涉的人。虽說也有所謂"尙友古人"的事，但这是以能照見自己为限的。在我們，即使常覚得平平凡凡，在四近走着的男男女女，卻比古昔的大人物們更紧要。这样互相生活着，真不知道有怎样地紧要。

爱

世人惟为爱而爱。知爱之意义者，是艺术家的本分。

思想

我們做梦，追醒时，仿佛做了許多时候了。而其实我們的做梦，不是說，不过是在极短时中么？我們的思想，也許是这样。虽然我們似乎从早到晚，都不斷地在思想。

社会

社会是靠了晚餐維持着的。

靜物的世界

有所謂靜物的世界者，称为 still life，是有趣味的話。倘使容許我的空想，則这世間也有靜物的地獄在。在这地獄里，无論达尔文或卢梭，即都与碟子或苹果沒有什么不同。

自由

人在真的自由的时候，是不努力而自由的候候。借了 Oscar Wilde 的口吻說，則就是不单止于想象，而将这实现的时候。

河

在或人，河是有着一定之形和色的川流。在或人，是既无定形，也无定色，流动而无涯际的。在这样的人的眼中，也有通紅色火焰一般顏色的河。就是一样的河，也因了看的人而有这样的差异。

虛伪的快感

悲莫悲于深味那虛伪的快感的时候。

东坡的晚年

K先生是我在共立学校时代敎英文的先生之一。他在千曲川起造山房的时候，早經是种植花树，豫备娛老的人了。就在那山房里，从先生听到苏东坡的話。說是东坡的晚年，流貶远域，送着寂寞的时光，然而受了朝夕所見的花树的感化，他的書体就一变了。先生还撫着銀髯，对我添上几句話道：

"这样的話，是眞实的么？"

对照了虽然年迈，也还是压抑不住的先生的雄心，这些話很不容易忘却。

人生的精髓

摩泊桑研究着弗罗培尔时，有这样的有趣的話：

"弗罗培尔幷不想說人生的意义，他是单想传人生的

精髓的。"

这不是很有深味的話么？这話里面，自然也一幷含着"幷不想說人生的或一事件"的意思。

摘譯。

生艺术的胎

有島武郎

生艺术的胎是爱。除此以外，再沒有生艺术的胎了。有人以为"真"生艺术。然而真所生的是真理。說真理即是艺术，是不行的。真得了生命而动的时候，真即变而成爱。这爱之所生的，乃是艺术。

一切皆动。在静止的状态者，絕沒有。一切皆变。在不变的状态者，未尝有。如果有静止不变的，那不过是因了想要凝視一种事物的欲望，我們在空中所假設的楼閣。

所謂真，說起来，也就是那楼閣之一。我們硬将常动常变的爱，姑且暂放在静止不变的状态上，給与一个名目，叫作"真"。流水落在山石間，不絕地在那里旋出一个涡紋。倘若流水的量是一定的，則涡紋的形也大抵一定的罢。然而那涡紋的內容，却虽是一瞬間，也不同一。这和細微的外界的影响——例如气流，在那水上游泳的小魚，落下来的枯叶，涡紋本身小变化的及于后一瞬間的力——相伴，永远行着应接不暇的变化。独在想要凝視这涡紋的人，这才推却了这样的搖动，发出試将涡紋这东西，在脑



詰难者怕要說罢：你的話，将艺术的范畴弄得很狹小了。能动底地以社会为对象，可以活动的分野，在艺术上岂非也广大地存留着么？艺术是不应該跼蹐于抒情詩和自叙传里的。

我回答这难問題說：艺术家以因了爱而成为自己的所有的环境为对象，換了話說，就是以摄取在自己中，而成了自己的一部分的环境以外的环境为对象，活动着，则不特是不逊的事，較之不逊，較之什么，倒是絕对地不可能的事。所謂自己以外的社会者，即指不属于自己的所有的环境而言。縱使艺术家怎样非凡，怎么天縱，对于自己所沒有切实地把握净尽的环境，怎么能够驅使呢？在想要驅使这一瞬間，艺术家便为那懵懂所罰，只好灭亡。

从表面上看去，也有見得艺术家以社会为对象，成就了創作的例子的。这样的例子，很多很多。然而綿密地一考察，如果那創作是有价值的創作，则我敢断定，那对象，即决定不会是和艺术家的自己毫无交涉的对象。一定是那艺术家将摄取在自己之中的环境，再現出来的。也就是分明地表現着自己。題材无論是社会的事，是自己的事，是客观底，是主观底，而真的艺术品，则总而言之，除了艺术家本身的自己表現之外，是不能有的。

而自己的本質是爱。所以惟有爱，是产生艺术的胎。

从一眼看去，見得乾燥的上文似的推理，我試来暂时移到实际的問題上去看罢。

有主张艺术必須从真产生的人們。被科学底精神的勃兴所刺载而起来的自然主义和写实主义的信奉者就是。依他們的所信，则对于事物的真相，使人見得偏頗者，莫如爱憎。人之願望于艺术者，不該在由了一个性的爱憎而取舍的自然及生活；因为个性是无論怎样扩大，总不及群集之大的。反之，倒必須是将艺术家的爱憎（即自己）压至最小限度，而照在竭尽拂拭的心鏡里的自然及生活。故艺术家以爱憎取舍为事，是无益，或有害的。

我不能相信这些。因为前文已經說过，真者，不过是爱的假象的緣故。因为所謂真者，不过是我們的爱憎所假設的約束的緣故。因为我們不能料想，枯死了的无机底的真，能产生有生气的有机底的艺术的緣故。

这是涉及余談了：論我們的心底活动，常区分为智情意这三要素。为便利起見，我也并不拒斥这办法。但是，如果在智情意的后面，加上了爱，再来一想，便見得全两样了：会看出这三要素，毕竟不过是爱的作用的显現的器。爱选择事物，其能力假称为智；加作用于被选择者之上，其能力假称为情；所加的作用永續着，其能力假称为意志。智情意三者，毕竟是写在爱的背后的字，成为"三位一体"的。

要識别真，不消說是在智力。但智力者，不过是爱的一面。倘說智力单独动作着，亦即自己全体动作着，那是想不通的。

主张必得从真产生艺术的人，是陷在錯誤的归納里

了。他們以为艺术必須眞，所以艺术即必須从眞产生。这是并不如此的。乃是爱生艺术的。而艺术因为生于爱，所以就生眞。

产生艺术的力，必須是主观底。只有从这主观，才生出眞的客观来。

眞者，毕竟不过是一种概念。概念的內容，人可以随时随地使它变化的。而主观，即自己，即爱，却反是，是不可动搖的严肃的实在。

毕竟，是自己的問題；是爱的問題。艺术家的爱，爱到有多么深，略夺到多么广，向上到多么高，燃燒着到几度的热：这是問題。至于所謂个性者，从人間的生活全体看来有多么小，是怎样不正确的尺度的事，那倒并不是問題。因为好的个性，比人間的生活全体更其大，也可以作为較为完全的尺度的事例，是历史上有着太多的証明了的。

爱的生活的向上。——除此以外，那里还有艺术家的权威？对于这一事，沒有覺到不能自休的要求者，根本上就沒有成为艺术家的資格。艺术家以此苦痛，以此欢喜，以此劳役，以此創造。其余一切，都不过是落了第二义以下的可怜的屬性。

一切活动，結局无非是想要表現自己的过程。我先前已經說过：活动有两种动向，一是以自己为对象，一是以

自己以外的环境为对象。而以自己为对象的活动，则是艺术底活动。

这是全在各人的嗜好的。或者想以自己以外的环境为对象，来表現自己。他的个性，和与其个性并沒有有机底的交涉的环境，混淆得很杂乱。所謂事业家呀，道学家呀，Politician呀，社交家呀这一流的生活，就是这个。他們将自己散漫地向外物放射。他們的个性，逐漸磨擦減少，到后来，便只是环境和个性的古怪的化合物，作为渣滓而遺留。那个性，也不成为已燃的个性和将燃的个性的連絡，但瓦砾一般杂乱地摊在人生的衢路上。

要以自己为对象，来表現自己者，对于上述那样的生活，則感到无可忍耐的不安。他們倘不純粹地表現出自己，便不能满足。他們虽然也因为被自己表現的要求所驅策，常有遭着誘惑，和环境作未熟的妥协的事，但无論如何，总不能安住在那境地里。他們从自己的放散，归到爱的攝取里去。被从所謂实世間拉了出来的他們，只好被激而成极端的革命家，或者被踩躏为可怜的敗残者。于是他們中的或人，就据守在留遺于实世間的他們的唯一的城堡里，即艺术里了。在这里，他們才能够寻出自己的純粹的氛围气来。而他們的自己，便成了形象，在人們的眼前显現。爱得到报酬，艺术底創造即于是成就。

有一事也不做而是艺术底的人。

有并非不做而是非艺术底的人。

决定这一点，是在对于爱的覺醒与否。

艺术游戏説以为艺术底冲动是精力过多所致的事，这是怎样地浮薄呵。

艺术享乐説以为艺术底感兴是应該以不和实感相伴为特色的，这是怎样地悠閑呵。

我以为艺术底冲动者，是爱的过多所致的事；又以为艺术底感兴者，应該是和純粹到从实世間的事象不能直接地得来的实感相伴的东西。

所以，我对于单从兴趣一方面，来感受艺术的态度，覺到深的侮辱和厌恶。"有趣地讀过了。""兴味深长地看了。"——遇到这样的周旋的时候，艺术家是应該不能坦然的。

也許不应当在这样的地方提起的事罢，近来，和我正在作思想上的論战的一个論者説，"我以兴味看《十字架上的基督》。但是，我并不以杀害基督的人們的行为为然。"所謂《十字架上的基督》者，是誰画的《十字架上的基督》呢。这里沒有説出来。然而，如果那繪画是可以称为艺术底作品的，而观者又如那論者一样，是不以杀害基督的人們的行为为然的人，則那人从画面上，我以为总該和技巧上的兴味一同，感受到銳利的实感。論者于此，不是为浅薄的艺术論所誤，那便是生来就沒有感受艺术的能力的了。艺术説竟至于堕落到可以将生活上的事件和艺术远远地分离到

这样，誰能不深切地覚得悲哀呢。

倘使如我所說，艺术乃因爱而生，則艺术者，言其究竟，那运命即必当在愈进于人类底；那运命必当在逃脫了乡土，人种，风俗之类的桎梏，于人心中成为共通的爱的端的（讀入声）的表現。

我从这意思推想，即不覺得在传統主义那样的东西，于艺术上有許多期待和牵引。传統者，对于使人的爱覺醒的事，也許是有用的。然而一經覺醒的爱，却要放下传統，向前飞跑的罢。

我忘却了自己是将为艺术家的一人，而将艺术描写得太重，太尊了么？現在的我，还畏惮于这样的艺术的信奉者。

然而，这是因为我有所未至，所以畏惮的。艺术这事，是应該用了比我的話更重，更尊的話来講的。只是現在的我，还当不起这样的重担。

同时，我也并不在"謙逊"这一个假面具之下，来迴避責任。我覚着：我的艺术，是应当鋒利地凴了我自己的話来处分的。

我将太徐徐地，——然而并不是沒有强固的意志地，一直准备至今的自己的生活一反顧，即不能不被激动于只有自己知道的一种强有力的感情了。

我的前面，明知道辽远地接續着艰难很多的路。不自

量度而敢于立在这路上的我，在现在，感到了发于本心的踌躇。

然而，虽然幼稚，虽然粗野，我的爱，是将我领到那里了。

我再说：爱是生艺术的胎。而且惟有爱。

一九一七年作。译自《爱是恣意劫夺的》《余录》。

卢勃克和伊里納的后来

有島武郎

伊孛生七十四岁的时候，作为最后的作品，披陈于世的戏曲《死人复活时》，在我們，岂不是极有深意的贈品么？

在那戏曲里，伊孛生——經伊孛生，而漸将过去的当时的艺术——是对于那使命，态度，功过，敢行着极其真摯精刻的告白的。我在那戏曲里，能够看出超絕底的伊孛生的努力，和虽然努力而終須陷入的不可医治的悒郁来。伊孛生是在永远沈默之前，对自己結着总帳。他虽然年老，但誤算的事，是沒有的。也并不虛假。无論喝多少酒，总不会醉的人的阴森森的淸楚，就在此。当他的周围，都中途半路收了場的时候，独有伊孛生，却凝眸看定着自己的一生。并且以不能回复的悔恨，然而以糺弹一个无緣之人一般的精刻，暴露着他自己的事业的缺陷。

戏曲的主角亚諾德卢勃克，在竭誠于"眞实"这一节，是虽在神明之前，也自覚毫无內疚的严肃的艺术家。是很明白"为愚众及公众即'世間'竭死力而服劳役的呆气"的艺术家。他为满足自己計，經营着一种大制作。这是称为

《复活之日》的雕刻。卢勃克意幸而得了一个名叫伊里納的絕世的模特兒。伊里納也知道在卢勃克，是发見了能够表現天赋之美的一切的巨匠。于是为了这穷苦无名的年青的艺术家，不但一任其意，毫无顧惜地呈献了妖艳的自己的肉体而已，还从亲近的家族朋友（得到擯斥），成了孤独。这样子，“見了沒有知道，沒有想到的东西，也更无吃惊的模样。当长久的死的睡眠之后，醒过来看时，則发見了和死前一般无二的自己——地上的一个处女，却高远地出現在自由平等的世界里，便被神圣的欢喜所充滿了。”这惊愕的瞬間，竟成就了将这表現出来的大雕刻。伊里納称这为卢勃克和自己之間的爱兒。由这大作，卢勃克便一跃而轟了雷名，那作品也忽然成为美术館的貴重品了。

这作品恰要完成时，卢勃克曾經溫存地握了伊里納的手。伊里納以几乎不能呼吸一般的期待，站在那地方。这时候，卢勃克說出来的話，是，“現在，伊里納，我才从心里感謝你。这一件事，在我，是无价的可貴的一个插話呵。”插話——当这一句話将聞未聞之間，伊里納便从卢勃克眼中失了踪影了。

卢勃克枉然寻覓了伊里納的在处。而他那里，先前那样的艺术底冲动，也不再回来了。他愈加痛切地感到所謂“世評”者之类的空虛。

已近老境的卢勃克，是拥着那雷名和巨万之富，而娶妙龄的美人瑪雅为妻了。但瑪雅，却只住在和卢勃克难以消除的間隔中。于是那令人疑为山神似的猎人一出現，便

容易地立被誘引，离开了卢勃克。

这其間，鬼一般瘦損，显着失魂似的表情的伊里納，突然在卢勃克的面前出現了。

而他們俩，在交談中，說着这样的事：——

伊里納——为什么不坐的呢，亚諾德？

卢勃克——坐下来也可以么？

伊里納——不——不会受冻的，請放心罢。而且我也还沒有成了完全的冰呢。

卢勃克——（将椅子移近她桌旁）好，坐了。象先前一样，我們俩坐在一起。

伊里納——也象先前一样……离开一点。

卢勃克——（靠近）那时候，不这样，是不行的。

伊里納——是不行的。

卢勃克——（分明地）在彼此之間，不設距离，是不行的。

伊里納——这是无論如何，非有不可的么，亚諾德？

卢勃克——（接續着）我說，“不和我一同走上世界去么”的时候，你可还能記起你的答話来呢？

伊里納——我竖起三个指头，立誓說，无論到世界的边际，生命的尽头，都和你同行。而且什么事都做，来帮助你。

卢勃克——作为我的艺术的模特儿……。

伊里納——更率直地說起来，則是全裸体……。

卢勃克——（感动）你帮助了我了。伊里納……大胆

地……高兴着……而且尽量地。

伊里納——是的，我献了血的发焰的青春，效过劳了。

卢勃克——（感謝的表情）那是确曾这样的。

伊里納——我跪在你的脚下，給你效劳。（将捏着的拳头伸向卢勃克的面前）但是你……你呢？……你……。

卢勃克——（抵御似的）我不記得对你做了坏事。决不，伊里納。

伊里納——做了。你将我心底里还未生出来的天性蹂躏了。

卢勃克——（吃惊）我……。

伊里納——是的，你。我是决了心，从头到底，将我自己曝露在你眼前了……而你，却毫沒有来碰我一碰。

……………………

卢勃克——……倘是崇高的思想呢，那是，我当时以为你是决不可碰到的神圣的人物的。那时候，我也还年青。然而总有着一样迷信，以为倘一碰到你，便将你拉进了我的肉感底的思想里，我的灵就不干净，我所期望着的事业便难以成就了。这虽然在現在，我也还以为有几分道理……。

伊里納——（有些輕蔑模样）艺术的工作是第一……其次，才輪到"人"呀，是不是？

而这一切，在卢勃克，是不过一个插話，便完結了。

縱使这是怎样地可以貴重的插話。这时候，伊里納的天性之絲的或一物，断絕了。恰如年青的，血的热的一个女性，临死时一定起来一样，天性之絲的或一物，是断絕了。伊里納就从这刹那起，失了灵魂。成了 Soulless 了。給卢勃克，也是一样的結果。在他，作为这插話的結果，是虽然生出了在众目之中是伟大的艺术品，然而总遺留着无論如何，不可塡补的空虛。借了伊里納的話来說，便是"属于地上生活的爱——美的奇迹底的这人世的生活——不可比拟的这人世的生活——这在两人之中，死絕了。"

但卢勃克还不吝最后的努力。要拚命拿回那寻錯了的真的力量来。于是催促着伊里納，到高山的頂上去搜索。

迎接他們的，然而却不是真的力，不过是雪崩。在寻到魂灵之前，她們便不能不墜到千仞的谷底，远的死地里去了。

伊孛生写了这戏曲之后，是永久地沈默了。我可以說，这样峻烈的，严厉的，悲伤的告白，我从来沒有听到过。

經由了严正的竭誠于自然主义的人伊孛生，自然主义是发了这伤心的叫喊。倘使从别人听到了这叫喊，我也許会从中看出老年人的不得已而敢行的蒙混，觉得不愉快的罢。或者，那指为"不彻底的先驅者"的侮蔑，終于不能洗去，也說不定的。但从伊孛生听到这話，而記起了那低着傲岸不屈的巨头，凝思着时代的步调的速率的这誠实的老

艺术家的晚年来，心里便不得不充满了深的哀愁和同情了。

无論怎样，总是尽力战斗，要站在陣头的勇猛的战士呵。在現在，平安地睡覚罢。你的事业，是伟大的事业。你将虽然負着重伤，而到死为止，总想站起身来的雄獅似的勇猛的生涯，示給我們了。你这样已經就可以。就是这，已經是不可以言語形容的象样了。

然而卢勃克和伊里納，却还是一个活着的問題，在我們这里遺留着。卢勃克对于伊里納，在做艺术家之前，必須先是"人"么？卢勃克对于伊里納，当进向属于地上生活的爱的时候，其間可能生出艺术来呢？应当怎样，进向那爱的呢？伊孛生竟謙虛地将解释这可怕的謎的荣誉，托付我們，而自己却毫无眷恋地沈默了。

将来的艺术，必須在最正当地解释这謎者之上繁荣。能够成就伊孛生之所不能者，必須是伊孛生以上的人。要建筑于自然主义所成就的总和之上者，必須有自然主义以上的力。

我只知道这一点事实。但站在这伟大者之前，惟有惶恐而已。

一九一九年作。譯自《小小的灯》。

伊孛生的工作态度

有島武郎

这不过是我的一个推测。得当与否，自然連我自己也不能保証的。从去年之秋到今年之春，我在同志社大学，演講关于伊孛生的感想之际，我有了下文那样的发見，一面吃惊，一面反省自己，頗以自己的工作态度为愧了。就将这在这里記下。

一八七九年，伊孛生五十一岁的时候，写了《傀儡家庭》。可以說，写了《青年結社》和《社会柱石》，才始略略发見了关于自己的表現法的方向的他，在《傀儡家庭》，遂开拓了独特的艺术境。伊孛生的未来，由这一篇著作，牢牢地立了基础了。是“牵絲傀儡的絲，不复惹眼了的最初的伊孛生的戏曲”。这著作，在讀書界发生莫大的反响，于戏剧界有重大的貢献，是无須說得的，但同时四面八方，蜂起了对于作者的憎恶和酷評的情形，則在伊孛生的生涯中，实在是未曾有。虛无主义者，神圣的家庭的破坏者，对于人情的低能者，这些罵詈，如十字火，都蝟集于伊孛生的身边。

伊孛生也不能平心靜气。一个良心底的作家，这作家

以十分的自信和好意，做了作品之际，却从社会所称为有識者的人們，擲来了那么不懂事，无同情的反响，則不能默尔而息，也正是当然的。

"世間有两种的精神底方向，即两种的良心。一种是男性的，而又其一，則是和男性的全然异質的女性的良心。这两种良心，相互之間沒有理解。在实际生活上，女性所受的判断，始終是依着男性的法則。仿佛她全非女性，而是男性似的。

"女子在現今的社会中，在全然男性化了的現今的社会中，她不能是她自己。現今的社会的法則，是男性編造出来的，在这法律制度之下，女性的行动，都只从男性底見地批判。

"她敢于假造汇票，并且还覚得得意。为什么呢，因为她是为要救丈夫的性命，憑爱情而做的。但那丈夫，却患了庸俗的名誉心，成为法律的一伙，观察問題，只从男性底的視角。

"精神底紛乱。被对于主权的信念所压倒，所滑惑，她竟至于将对于道德底权威的信念，和对于育兒的能力的自信失掉了。"

这是伊孛生起草这篇剧本之际，記在草稿的劈头的文字。但他的这美的衷心，不但被蔑視，且将被汚秽了。要以艺术模样来自白的伊孛生，对于攻击，并不作大举的辯

解和詰难，却在两年后所印行的《群鬼》中，提示了对于攻击的反証。《群鬼》是为了做《傀儡家庭》的反証而作的这一个事实，在伊孛生的評論者里，指出了的人們也很多。在这剧本上，他将一个坚忍的女人，放在女性全然不被理解，惟有作为看护妇，柔顺地，驯良地，緘默地，来擦拭男性的自由的，任意的，或是放恣的生活所得的結果的創伤，这才有用的境地里。她将一切內心的要求，都鎖在习俗底的义务的樊籠里，竭力要为妻，是丈夫的最上的扶持者，为母，是一人的无上的同路人。然而不象諾拉，将应該破坏的破坏，却一意忍耐的她，到最后，竟必須刈取怎样的收获呢？

諾威的讀書界，对于这剧本，表示了《傀儡家庭》以上的敌意。斯坎第那維亚的所有剧場，都拒絕这戏的公演。一万本的初版，是到十二年后，这才出了再版的。

"我知道对于《群鬼》的激昂，是象要发生的。但不想因为象要发生，便有所斟酌。这是卑劣的事。"他这样写給他的朋友。而对于故国的人們的知力之愚劣，迟鈍，也很絕望，曾說道，"我国里不要詩"，竟至于連艺术底活动，也想放下了。

从这时候起，伊孛生尤其是对于所謂多数者，开始怀了疑。而伊孛生自己的地位，据他本国的人們的評定，是为上流社会所不容，也为民众所不喜的。一八一二年他給勃兰兌斯的信中，曾用了刻露的苦楚，写道，"无論怎样，我总不能加入有着多数的党派那一面去。毕倫存(Bjoern-

son)說，‘多数常是对的。’……但我却相反，不能不說，少数常是对的。”

伊孛生的这心緒，送給了他一篇剧本的主題。一八八二年春，他写給書肆海盖勒(Hegel)的信中，有云，“这回大約要做出危地平和的剧本了，使政治家，富人，以及他們的太太們都可以安心来看的。”但这要看作安慰書店的話，所以慰他們因为《群鬼》而感到的买卖上的不安，却也未尝不可。

誠然，这年所写的剧本《国民之敌》，以伊孛生的作品而論，是放寬韁繩，加以压抑的，但伊孛生极內部的血性，却照样地奔迸着，給人以非常明亮之感；而潛伏在这明亮中的义憤，大約又是誰都看得出的，眞理者，惟在和功利底的結果联結起来的时候，才被公認为眞理。否則便看作危险的厌物，从資本家，从中产阶級，从民众本身，都来加以践踏，凌虐。发見眞理者，惟在成为孤独，爱护眞理的时候，是为最强。伊孛生总結了自己的苦楚的結果，这样地疾叫。

然而伊孛生一归鎮靜，又不得不用諷刺的眼睛，来看因憤张而叫喊的自己的态度了。自己內省之激，超乎常軌的他，一定于自己的叫喊之象Don Quixote式，覚得很不快的。于是又回到他照例的无論何事，无不压抑又压抑，如坐針毡的态度去了。

一八八四年，他五十六岁时，作《野鴨》。这时他逗留罗馬，但开始了每日一到定时，便到一定的加啡店，坐在

一定的地方，用报紙遮了自己的脸，来凝視映在旁边鏡子里的来客的模样。这事是有名的。他那时是怎样的心情呢，我略略可以想象出。在眉間，是蹙起一种厌人底的皺，在陷下的眼睛和緊閉的嘴唇里，是潛藏着冷冷的意欲底嘲諷之色的罢。这一定是，并非对于不相干的别个，倒是对于自己，和想和自己有些关系，来相接近的人們。

在《野鴨》的格莱該尔(Gregers)这青年上，伊孛生毫不寬容地，譴画底地将自己表現了。格莱該尔从幼小时候起，就是伊孛生所謂病底良心(Sickly conscience)的所有者。是連毫爽的人所不屑一顧的瑣事，也要苦心焦虑，非声明真相不可的性質的男人。而最要紧的自己本身，却归根結蒂，什么可做的事都沒有。只要是别人的事，便无論空隙角落，都塞进鼻子去，嗅出虛伪来。而将这暴露在明亮之下，便覺得是成就了天职。于是他将惟一的幼时朋友的家庭弄得支离灭裂，使一个天使一般滿怀好意的純洁的少女，无端枉死了。

在徹底地看去，裸露的真实之上，則地上的生活，虽刹那之間也不得是可能的。須在被了叫作"爱"的衣裳的无害的小小的虛伪之上，而凡俗的生活，才能够最上地成立。这是只要略有生活經驗的人，誰都可以覺得的普通的事实，而格莱該尔却自以为英雄，末后是因了利己底的行动，要将这从头到底破坏，又自以为了不得。多么孩子气的自己肯定呵！多么不值錢的真理探究呵！

世人往往評这剧本为极端阴慘的悲剧，但在我，却覺

得只是夹杂着許多嘲笑底的要素的喜剧似的。那看去好象真理探究的勇士一般的主人公格萊該尔，虽然已到深尝了自己的失敗，不得不因屈辱而掩面的旁地，也还是不悟以真理的勇者自命的癡愚无計的自負，仍然显着得意的神情。伊孛生的对于自己本身的苦痛的反錫，几乎到了呼吸艰难一般的极度。在这戏剧里，伊孛生是从《国民之敌》的堂皇的自己肯定，一跃而退，来試行阴郁的自己嘲笑了。那对照，实在是很明显的。

但既經捞在手里的自己省察的鏗索，伊孛生还是不肯放松的。正如他想定了和《傀儡家庭》不同的局面，写了《群鬼》一般，在一八八六所出的《罗斯美尔斯呵倫》(Rosmer-sholm)里，便嵌上一个和《国民之敌》的医生斯托克曼(Stockmann)全不相同的典型的人物去。这是牧师罗斯美尔。自然，斯托克曼和罗斯美尔，也并非沒有或种共通之点的。如那性格的极其真挚之点，极其誠实之点，有着或种勇气之点，都是。然而和斯托克曼的起身貧賤，是科学者，因而也是真理的追求者，有着实行力的現实主义者相反，罗斯美尔，生于名門，是神学者，所以是道德的追求者，有着瞑想底傾向的殉情主义者，这就都是叙述着分明的差异的。伊孛生虽然很小心，要自己不如此，但原已很被种下了罗斯美尔所有的那样的性格。他幼小时虽經赤貧的鍛炼，但家是那地方惟一的名門。他虽是将自然主义引入戏曲中去的先驅者，但在他性格的根柢里，习性底地，是有对于习性底的道德的憧憬执着的。而他是瞑想底的，因此

不能舍去一种殉情底的分子的事，也有类似罗斯美尔之处。所以斯托克曼是他所自願如此的模样，而罗斯美尔則他虽然要趋避，却是他的眞正的写眞。他不幸，是具有看穿这可悲的一身的矛盾的勇气的。他不得不用了新的苦痛，来收画自己的肖象。

罗斯美尔也象斯托克曼一样，被放在从虛伪蹶起，而必須拥护眞理的局面上。是眞摯的他的性格，要求他这样的。而迫害也象在斯托克曼之际一样，从少数者和多数者这两面来袭。在《国民之敌》里，給斯托克曼以勇气的好朋友荷斯泰(Horster)在《罗斯美尔斯呵偷》里，是成了使罗斯美尔沮丧的旧师勃連兑勒(Brendel)而出現了。罗斯美尔看見勃連兑勒以成为新人立身，但不久又不得不目送他沙塔的倒塌一般的失其存在的模样。过去(以白色馬来表現的)始終威胁着罗斯美尔。曾为眞理的光明所振起的他，也陷在不能不一步一步，且战且退的敗陣里了。当这时候，从集在那周围的敌人的严冷苛酷的态度，在这剧本里描写得尤其有力。斯托克曼是在敗残之中，还不忘打开一条血路，借教育兒女，以筑卷土重来的地盘，使从一敗塗地之处蹶起，来繼自己之志的，但罗斯美尔却一直退到消极底的頂点，要在那里寻凄惨的死所。他虽在最后的瞬息間，也还是总不信自己一身，必待由事实来証明了 Rebecca 对他的爱情之后，这才总算相信了自己的力量。而利己主义者似的斯托克曼，結局是实际的爱人主义者，虽自己也信为利他主义者的罗斯美尔，到底不过是高蹈底的利己主义者的

事实，就不幸而不能不証实了。

伊孛生在这戏剧里，竭力鞭撻自己，并将世間的人們，怎样地用了一切不愉快的暗色，来塗抹掉他的好意，一同載指叫着"看这无力无耻的叛徒的本相罢！"而笑罵的情形，痛烈地加以描写。在相对峙的敌手之間，是掘开着难于填塞的鴻沟的。而两面虽都有太多的缺陷，却还是互相輕蔑着。

伊孛生在以上五篇的戏剧里，宛如一个大的摆的摆动一般，从这一极到那一极，画着大弧，摆动了那性格的內部。因为《傀儡家庭》世人所加于伊孛生的創伤，使他发了这样痛苦的大叫。然而，誰都可以覺察，摆的摆动法，越到后来的作品，便越加短小起来。《傀儡家庭》，和《群鬼》之間的摆的距离，較之在《国民之敌》和《野鴨》之間的为短了。《罗斯美尔斯呵倫》上所看見的个性和环境的葛藤，则在第六篇戏剧《海的女人》中，将要完全消失。那摆，在《海的女人》，要回到靜止状态去了。

一八八八年，伊孛生六十岁时所发表了的《海的女人》，这才可以說是伊孛生一切著作中最为阳气的作品。好象伊孛生在这剧本，以好意向民众伸着溫和的手似的。說，"我毫不寬假，省察了自己，鞭撻了自己。这是正如你們所目睹的。我也毫不寬假，解剖了你們。但这在为术艺家的我，是不得不然的事。你們是确是显着那么样子的。你們的脸虽然要对此提出不平，但你們的心却以我所做的事为然的罢。再不要互相欺蒙了。我在这里写了一篇剧本。这說明

着你們应該怎样地容納一个艺术家，一个艺术家怎样地才能够为你們效力。但願能明白我的訴說。而你們对我，也伸出平和的握手的手来罢。”

在《罗斯美尔斯呵倫》里，将該是用以創造革新那人生內容的創造底能力，怎样地被害于旣定道德的桎梏，而創造底能力一死灭，道德本身也便退縮的事，描写显示了。在《海的女人》，則将創造底能力因旣定道德的寬容，怎样正当地沁进生活的境界里去，即在那里成为生活的新的力，而发生效用的事情，伊孛生加以描写。

藹里达(Ellida)者，是将对于以海为象征的无道德而有大威力的世界的憧憬，怀在白絲似的处女时代的胸中的女性。身虽为狹隘寂寞的家庭生活所拘囚，不得不在那里遵从豫定的慣例，但宛如被海涛推上沙滩的人魚一般，永是忘不掉充滿着自由之力的海。她也曾屡次竭尽了所有的意力，要順从定規的运命，但还是动輒因了比自己的意志更大的意志，被牽引到秦不知道的神奇的世界去。藹里达的丈夫——这并非象《罗斯美尔斯呵倫》中的校长克罗勒(Kröll)似的死道學者——因此逼成极度的煩悶，两个女兒对于这繼母，也不能不是冷淡的异乡人了。藹里达所住的避暑地，来了最后的船，这一去，在夏日将徒然联到寂寞的秋的暫息間，可怕的大試炼，就降临于这一家的上面。从海洋来的男人，以不可避的意力，要带 Ellida 到海上去。藹里达虽然想尽所有的力量，来逃出这男人的手中，然而一切力，要留住她，却都不够强大。于是藹里达的丈夫到

了最后的毅然的决心了。事已至此，惟有抛弃丈夫的特权。惟有給藹里达以絕对的自由。他这样地想了。

"Ellida——你要拉住我在这里。你有着这权力，你要应用的罢。然而我的心的我的思想的全部——难于避免的憧憬和盼望，你却縛不住这些的。我的心，这我，羡慕着构造出来的不可知的世界，煩悶着。你即使要来妨碍这个，也不中用的！

Vangel——（很悲哀）这是我明白的，Ellida！你正在一步一步，从我这里滑开去了。对于絕大的无限——不測的世界——的你的憧憬，照这样下去，似乎竟会使你发瘋。

Ellida——哦，是的，是的。我确是这样想。就象有什么漆黑而无声的翅子，在我头上逼来似的。

Vangel——不能一任它到那样的結局。沒有救你的路——至少，在我看来是这样。所以——所以，我就当場斷絕我們先前的关系罢。好，現在，你用了十分完全的自由，决定你自己要走的路就是了。

…… ……………

Ellida——惟現在，我回到你这里来了。惟現在，我才能。因为我能够自由地到你这里去了呀。由我自己的自由的意志，并且是我自己的責任。"

在最后的瞬間，先前威胁他們的运命，倏然一变了。

蔼里达全然从海的誘惑得了解放，同时又以海的自由和人的責任，为那丈夫的真的妻，两个女兒的真的母了。豪华的浴客們，象搶夏似的上了船，离开这避暑地以后，要来的虽然是寂寞的秋和冰封海峽的冬，但在这里，虽在积雪之中，也将快乐地，强有力地，来度温暖的人間的生活。

伊孛生是由蔼里达，作为人世的一个战士，在申訴于民众的。試将那傲岸的詩人，先从自己伸出和睦之手来的心情，加以体帖，不能不令人覚到一种凄清。在这里，可以窺見他的悲凉的心情和出众的伟大。

以上自然不过是我的推測，但倘有好事的讀者，自己試将这六篇陆續发表的剧本，讀起来看，也許是一种有趣的事罢。从《傀儡家庭》到《海的女人》这六个剧本，从我看去，是一部以伊孛生为主角的六幕的大剧詩。伊孛生将五十一至六十岁之間，即人生最要紧的工作的盛年，在一个題材之下，辛苦过去了。那奋然面向着这一端，而掙扎至十年之久的伊孛生的工作态度，我实在为之惊叹。我想，对于自己和工作，必須有那样的認真和固执，这才能够成就伊孛生一般的工作的。在他的絕大的工作之前，如我者，是怎样地渺小的侏儒呵。

一九二〇年七月作。譯自《小小的灯》。

关于艺术的感想

有島武郎

我想，以表現派，未来派，立体派这些形式而出現的艺术上的运动，是可以从各种意义設想的。关于这些，且一述我的感想。

曰未来派，曰立体派，曰表現派，其間各有主张；倘要仔細地講，則不妨說，甚至于还有不能一概而論的冲突点在。但是，倘使說，这些各流派，都不满于先前的艺术的立脚点，于是以建立新的出发点的抱負，蹶然而起，在这一点却相一致，那是很可以的。

然則所謂先前的艺术的立脚点，是怎样的呢？一言以蔽之，可以用印象主义来表明。若問什么是印象主义，則可以說，就是曾将一大变化給与近代的思想样式的那科学底精神，直到艺术界的延长。所謂科学底精神者，即以实証底軌范的設定，来替代空想底軌范的設定的事。換了話說，是打破了前代的理想主义底的考察法，采用現实主义底的考察法。再換了話說，則为成就了論理法的首尾顚倒。在前代，是先行建立起一种抽象底前提，从这里生出論理过程，

而那結論則作为軌范，作用于人間生活的現狀的。但至近代，却和这完全相反，論理先从現在的人間生活的实状出发，于是生出軌范，作为归納底結論。这样的內部生活的变化，在实生活的上面，在思想生活的上面，都成了重大的影响，是无疑的。

这怎样地影响了呢？这是就如誰都說过一样：前代的神——人力以上的一种不可思議的实在或力——归于灭亡，而支配人生的人間底的軌范，揭示出来了。人已不由人間以上之力，換一句話，即在人間只能看作偶然或超自然之力所支配，而为一見虽若偶然，但在彻底的考察之下，却是自然，是必然的力所支配了。就是奇迹匿了影，而原因結果的理法，則作为不可去掉的实在，临于人間之上了。在这里，早沒有恐怖和信仰和祈念，而諦观和推理和方法得了胜。人們先前有怀着自然外的不可思議之力，不知何时将降临于他們之上的恐怖的必要，今則已經释放；先前有对于这样的威力，应該无条件底地，盲目底地服从的要求，今則已从心中弃却；于是也就从一心祈願，以徼幸自己的运命的冲动独立了。但对于人神都无可如何的自然律，却生了一种諦观，以为应該决心拚出自己，一任这力的支使；然而推理底地，深解了这自然律，使自己和这相适应的手段和方法，也講究起来了。这便是科学底精神。

这确是人間生活史的一个大飞跃。因为人們将自从所謂野蛮蒙昧时代以来，携带下来的无謂的一种迷信，根本底地破坏了。前代的人，假定为自然的背后有着或一种存

在，憑了他們的空相和經驗的不公平的取舍，将可以証明这假定的材料，搜集堆积起来。当此之际，現代人却不探望自然的背后，而即凝視着自然这东西了。这在人类，确乎是一个勇敢的迴旋运动。

这大的变化，即被艺术家的本能和直观所摄取，而成了自然主义。从理想主义(即超自然主义)而成为自然主义了。除了直視自然的諸相之外，却并无导人間的运命于安固之道。縱令不能导于安固，而除了就在这样的态度上之外，也沒有别的法。于是自然主义的艺术观，自己給自己以結論。先将自然的当体，照样地看取罢，这是艺术家的态度。所謂照样地看取自然的当体者，也就是将自然給与人間的印象，照样地表现出来。在这意义上，即也可以說，自然主义和印象主义，是异語同意的。

但印象主义在本身里，就有破綻的萌芽。就是，为这主义的容体的那自然，一看虽然似乎和人間相对峙，有着不变之相，而其实却不过就是人間的投影。正如誰都知道，并非神造人，而是人造了神一样，也并非自然将印象給与人間，乃是人从自然割取了印象。可以說，人心之复杂而难于看透，是在自然之复杂而难于看透以上的。其实，人并非和自然相对峙。人与自然，是在不离无二的状态中。人割取了自然的一片，而跨在这上面；在这里面看見自己；只在这里面是自己。这之外，更沒有所謂人。那人割取那一片，这人割取这一片。所以人类全体共通的自然的印象这东西，其实是无論那里都不存在的，这也如前

代人的超越底实在一般，不过是一个概念。凡概念，一到悟出这是概念的时候，便决不能做艺术的对象了。于是现代人便陷在不得不另寻并非概念的艺术对象的破綻里。

现代人所寻作这对象的，是在自然中看見人自己；是将自然，也就是自己这一个当体表現出来。艺术家可以摆在眼前，眺望着的对象（无論这是神或是自然），却沒有。倘可以强名之为对象，则只有也就是自然的艺术家自己；只有自己解剖。然而自己解剖自己时候的态度，要用医生解剖病体似的样子，是不行的。倘自己要使自己离开自己，則就在这瞬間，自己便即灭亡，只剩下称为自然的一个概念。这样的态度，不过是印象主义的重演。因此，艺术家要說出自己的印象时，只好并不解剖自己，而仅是表現。即憑着自己而生的自己照式照样，便是艺术。假如看得"自然者，如此使人发笑"的是印象主义，则"自然如此笑着"的事，便是正在寻求的艺术主义，也就是正在寻求的艺术，俱不外乎表現。虽在印象主义的艺术上，倘无表現，艺术固然是不成立的。但这表現，不过是为要給与印象起見的一种手段，一个象征。而在表現主义的艺术，则除表現之外，什么也沒有。就是这表現一味，成为艺术的。

懂得这立脚点，则称为未来派，立体派，表現派之类的立脚点，也就該可以懂得了。并不敢說：未来派的艺术，是和印象艺术逆行的。而且还主张：繼承着印象主义旺盛时所将成就的事实，使那进境更加彻底。然而印象派的艺术，不但竭力反对"作为被現实的一部所拘的奴隶，不

达于純化之境，不能离开有限的客观性，只得做着翻譯的勾当”，将色彩的解剖，推广到形体的解剖而已，并且成就了色彩和形态的內部底統合，又在将心热的燃烧，表現于作品全体之处，看見了使命。一到立体派，則主张着和所謂印象派艺术根本底地不能相容的事，大呼道：化学家以为相同的一杯蒲陶酒，而在爱酒者的舌上，却覚得是种种味道不同的蒲陶酒，这怎么否認呢？所痛斥的，是：出于科学底精神，概念底地規定了的可詛咒的空間和色彩的观念，不过徒然表示事物的現象。所力說的，是：事物的本質，只有仗着全然抛掉了那些概念，只憑主观的色彩和空間的端的的表現，才能实現出来。未来派是以流动为表現的神髓的，立体派是以本質为表現的神髓的，这虽是不同之处，但两派都是反抗近代的科学底精神，竭力要憑了主观的深刻的彻底，端的地捉住事物的生命，却互有相符合的共通点的。至于表現派之最强有力地代表着上述的傾向，則在这里已經无劳絮說。这些流派，正如名称所表示的一样，是不再想由外部底的印象，給事物以生命，而要就从生命本身出来的直接的表現的。

誰都容易明白，这些所有流派的趋向，是个性对于先前一切軌范的叛逆。是久被看作現象的一分子的个性，作为独立的存在，发表主张，以为可以儼存于一个有机底的統合之中的喊声。是对于君臨着个性的軌范，个性反而想去君臨它的叛逆。

这伟大的現代的精神底运动，要达到怎样的发达，收

得怎样的成就，赢得怎样的功绩，是誰也不知道。然而，至少，那根柢之深，并不如人們在当初所設想似的浮浅，則我是信而不疑的。为什么呢？因为我相信出現于艺术界的如上的現象，不会仅止于艺术界的緣故。科学本身——酝酿了科学底精神的科学本身，就已經为这傾向所动了。哲学已为这傾向所动。国家和个人的关系，已为这傾向所动。传統和生活的关系，已为这傾向所动。原理的相对性，即此。現象的流动观，即此。无政府底傾向，即此。虛无底傾向，即此。将这些傾向，当作仅是一时底的偶然的現象者，在我看来，是对于現代人所怀抱的憧憬和苦恼，太打了浅薄的誤算了。

表現主义的勃兴，我以为又可以从别一面来观察的。这就是看作暗示着可以萌生于新兴阶級（我用这一句話，来指那称为所謂第四阶級者）中的艺术。

人們仿佛愁着新兴阶級一勃兴，艺术便要同时破产似的。我却以为这是愚蠢的杞忧。愁着这样事情的人，一定是对于艺术这句話，懂得很肤浅的。将艺术这一句話，我所想的，是在更其本質底的意味上。依我想，則凡是有人之处，就有艺术。所以无論怎样的人，形成着生活的基調——只要那人并非几乎失了生命力的人——那地方一定不会沒有与其人相称的艺术，和生活一同生出来的。

如果我的臆測，算作沒有錯，則表現主义的艺术，在竭力要和历来的艺术相乖离的一点上，和現代的支配阶級

的生活，是悬隔了的艺术。生出这样艺术来的艺术家本身，也許并非故意的罢，然而总显得在不知不識之間，对于将来的时代，做着一种准备。有如上述一样，他們是深信着惟有对于先前的艺术的一切約束，从各节竭力解放了自己，这才可以玉成自己的，而在实际上，也有了这样的結果。他們要从向来没有用过的視角，来看事物。这样的視角，是誰曾有过的視角呢？这是明明白白，希腊人未曾有，罗馬人未曾有，基督教徒未曾有，中世的諸侯和騎士未曾有，近世的王侯和貴族未曾有，現代的資本家和Dilettant（游翫艺术的人）也未曾有。那些人們，已經各有各自的艺术了，也都在我們的眼前，但无論拿那一个来看，都不是和表現派艺术相等的东西。表現派的艺术，在这些人們，恐怕是异邦的所产罢。

那么，表現主义是在那里生着他的存在的根的呢？在我，是除了豫想为新兴的第四阶級之外，再寻不出别的处所。将表現主义，看作新兴阶級就要产出的艺术的先驅的时候，我覺得这便含着种种深的意义，进逼而来了。这里有着新的力，有着新的感覚，有着新的方向，这些在将来要怎样地发达，成就怎样的工作，不能不說是值得注意的。

但我还要进一步。現在所有的表現主义的艺术，将来果可以成为世界底的艺术的基础么？究竟怎样呢？一到这里，我可不能不有些怀疑了。在我，则对于現在的表現主义，正有彷佛对于学說宣传时代的社会主义之感。虽說，

从烏托邦底的社会主义，到了哲学底的，終于成为科学底的社会主义了，然而作为学說的社会主义，总不能就是第四阶級本身的社会主义（希參看《宣言一篇》）。虽說，这主义怎样地成为科学底了，然而在真的第四阶級的人們，恐怕还不过全然是一个烏托邦罢。这无非是一种对于新兴阶級的仅是摸索的尝試。和这一样，我們的表現主义，也就是在并非第四阶級的园圃中，人工底地造成的一株庭树。至少，从我看来，是这样的。克魯巴金和馬克斯的学說，在第四阶級——有时还可以有害——有所暗示的事，也許是有的罢，但真的第四阶級的生活，却并不顧及这样的东西，慢虽然慢，正向着該去的地方走。表現主义的艺术也一样，一到或一处，我恐怕会因了样子完全不同的艺术的出現，而遇到逆袭的。不能作伪的是人的心。非其人，是不会生出其人的东西来的。

一九二一年作。譯自《艺术与生活》。

宣言一篇

有島武郎

最近，在日本，作为思想和实生活相融合，由此而生的現象——这現象，是总在純粹的形态上，送了人間生活的統一来的——，所最可注意的，是社会問題的作为問題或作为解决的运动，要离了所謂学者或思想家之手，移到劳动者本身的手里去了。我这里之所謂劳动者，是指那在社会問題中，最占重要位置的劳动問題的对象，即称为第四阶級的人們；是指第四阶級之中，特是生活于都会里的人們。

假使我的所想沒有錯，則上文所說似的意思的劳动者，是一向将支配自己們的一种特权，許給学者或思想家了。以为学者或思想家的学說或思想，是领导劳动者的运命，往向上底方向去的，說起来，就是怀着迷信。而驟然一看，这也确乎見得这样。为什么呢？因为当实行之前，不能不斗辯論的时候，劳动者是极拙于措辞說話的。他們无法可想，于是在不知不觉中，只好委托了代辯者。不仅是无法可想而已，他們还至于相信这委托的事，乃是最上无二的方法了。学者和思想家，虽然也从自以为劳动者的先

觉或导师的矜夸的无内容的态度里，觉醒了一些，到了不过是一个代辯者的自觉，但还怀着劳动問題的根柢底解决，当成就于自己們之手的觉悟。劳动者們是受着这觉悟的一种魔术底暗示的。然而，由这迷信的解放，目下是仿佛見得向着成就之路了。

劳动者們，巳經开始明白了人間的生活的改造，除却用那生根在生活里的实行之外，沒有别的法。他們开始觉得，这生活，这实行，在学者和思想家那里是全然缺少的，只在問題和解决的当体的自己們这里，才有。他們开始觉得，只有自己們的现在目前的生活这东西，要說是唯一的思想也可以，要說是唯一的力量也可以。于是思想深的劳动者，便要打破向来的习惯，不願意将自己們的运命，委托于过着和自己們的生活不同的生活，而对于自己們的身上，却来說些这个那个的人們的手里了。凡所謂社会运动家，社会学者之所活动之处，他們是睜着猜疑之眼。縱使幷不显然，但在心的深处，这样的态度却在发动。那发动的模样，还很幽微。所以世人一般不消說，便是早应該首先觉到这事实的学者和思想家們自己，也似乎沒有留心到。然而如果沒有留心到，那就不能不說，这是大大的謬誤。即使那发动的模样还很幽微，然而劳动者已經开始在向着这方向动弹，則在日本，是較之最近勃发了的无論怎样的事实，都要更加重大的事实。为什么呢？这自然是因为应該发生的事，开始发生了。因为无論用怎样的詭辯也不能否認的事实的进行，开始在走它該走的路綫了。国家

的权威，学問的威光，都不能阻止的罢。即使向来的生活样式，将因了这事实而陷于非常的混乱，虽說要这样，但当然应該出現而現出来了的这事实，却早已不能按熄了罢。

曾在和河上肇氏第一次見面时（以下所叙的話，是个人底的，所以在这里公表出来，也許未免于失当，但在这里，姑且不管通常的礼仪），記得他的談吐中，有着这样意思的話："我对于在現代，和什么哲学呀，艺术呀有着关系的人，尤其是以哲学家呀，艺术家呀自命，还至于以为荣耀的人，不能不覚得可鄙。他們是不知道現代是怎样的时代的。假使知道，却还沉酣于哲学和艺术中，則他們是被現代所剩下来的，属于过去的无能者。如果他們說：'因为我們什么也不会做，所以弄着哲学和艺术的。請在不碍事的处所，給我們在着罢。'那么，也未必一定不准。倘使他們以十分的自覚和自信，主张着和哲学呀艺术呀相連带，則他們簡直是全不知道自己的立脚地的。"我在那时，还不能服服帖帖地承受他的話，就用这样的意思的話回答他："如果哲学家或艺术家，是屬于过去的低能者，則并不过着劳动者生活的学者思想家，也一样的。要而言之，这不过是五十步和百步之差罢了。"对于这我的話，河上氏說："那是不錯的。所以我也不敢以为当作社会問題研究者，是最上的生活。我也是一面对着人請求原諒，一面做着自己的工作的。……我对于艺术，原有着很深的爱好。有时竟至于想，倘使做起艺术上的工作来，在自己，一定是愉快的罢。然而自己的內部底要求，却使我走了不同的路了。"必要的两

人的会話的大体，就是这样，大抵罄尽于此了。但此后又看見河上氏的时候，他笑着对我說："有人批評我，以为是烘着火爐发議論的人，确乎很不錯的。你也是烘着火爐发議論的人罢。"我也全然首肯了这話。在河上氏，当这会話的时候，已經抱着和我两样的意見的罢，但那时的我的意見，却和我目下的意見頗为不同。假使河上氏現在說出那样的話来，我大概还是首肯的，然而这首肯，是在别一种的意义上。假使是現在，对于河上氏的話，我便这样地解释：

"河上氏和我，虽有程度之差，但同是生活在和第四阶級全然不同的圈子里的人这一节，是完全一样的。河上氏如此，我也一样，而更不能和第四阶級有什么接触点。如果我自以为对于第四阶級的人們，能够給与一些暗示，这是我的謬見；如果第四阶級的人們，覚得从我的話，受了一些影响，这是第四阶級的人們的誤算。全由第四阶級者以外的生活和思想所长养的我們，要而言之，是只能对于第四阶級以外的人們有关系的。岂但是烘着火爐发議論而已呢。乃是全然沒有发什么議論。"

我自己之流，是不足数的。假如一想克魯巴金似的特出的人的言論，也这样。即使克魯巴金的所說，对于劳动者的覚醒和第四阶級的世界底勃兴，有着怎样的力量罢，但克魯巴金既不是劳动者，則他要使劳动者生活，将劳动者考索，使劳动者动作，是不能够的。好象是他所給与于第四阶級者，也不过是第四阶級的幷非給与，原来就有的东西。总有一个时候，第四阶級要将这发揮出来的。如果在未熟

之中，却由克魯巴金发揮了，則也許这倒是不好的結果。因为第四阶級的人們，是即使沒有克魯巴金，也总有一个时候，要向着該去的处所前进的。而且这样的前进，却更坚实，更自然。劳动者們，是便是克魯巴金，馬克斯似的思想家，也并非看作必要的。也許沒有他們，倒可以較为完全地发揮他們的独自性和本能力。

那么，譬如克魯巴金，馬克斯們的主要的功績，究竟在那里呢？說起来，据我之所信，則在对于克魯巴金所属（克魯巴金自己，也許不願意如此罢，但以他的誕生的必然，不得不属）的第四阶級以外的阶級者，給与了一种觉悟和观念。馬克斯的《資本論》，也一样的。劳动者和《資本論》之間，有什么关系呢？为思想家的馬克斯的功績，最显著者，是在使也如馬克斯似的，在資本王国所建設的大学里卒了业的阶級的人們，加以玩味，而对于自己們的立脚点，開了觉悟的眼。至于第四阶級，是无論这些东西的存在与否，总要进向前进之处的。

此后，第四阶級者或将均沾資本王国的余庆，劳动者将懂得克魯巴金，馬克斯及其他的深奥的生活原理，也說不定的。而且要由此成就一个革命，也說不定的。然而倘使发生了这样的事，我便不能不疑心到那革命的本質上去。法国的革命，虽然說是为民众的革命而勃发的，但只因为是和卢梭，服尔德輩的思想有緣而起的革命，所以那結果，依然归于第三阶級者的利益，真的民众即第四阶級，却直到今日，仍被剩下在先前的状态上了。看現在的俄国

的状态，覺得也有这缺憾似的。

他們虽說是以民众为基础，起了最后的革命，但俄国民众的大多数的农民，却被从这恩惠除开，或者对于这恩惠是风馬牛，据报告所說，且甚至于竟有怀着敌意的。因了并非真的第四阶級所发的思想或动机，而成功了的改造运动，也只好走到当初的目的以外的处所，便停止起来罢。和这一样，即使为現在的思想家和学者的所刺激，发生了一种运动，而使这运动发生的人，即使自己以为是屬于第四阶級者，然在实际，則这人，恐怕也不过是第四阶級和現在的支配阶級的私生兒罢了。

总而言之，第四阶級已将自己来思想，来动作这一种現象，是对于思想家和学者，提出着可以熟虑的一个大大的問題。于此不加深究，而漫以指导者，启发者，煽动家，头領自居的人們，总有些难免置身于可笑的处所。第四阶級已經将那来自别阶級的怜憫，同情，好意，开始发还了。拒却，或促进这样的态度，是全系于第四阶級本身的意志的。

我是在第四阶級以外的阶級里出世，生长，受教育的。所以对于第四阶級，我是无緣的众生之一人。因为我絕对地不能成为新兴阶級者，所以也并不想請給我做。为第四阶級辯解，立論，运动之类那样的蠢极的虚伪，也做不出来。即使我此后的生活怎样变化，而我終于确是先前的支配阶級者之所产，則恐怕无异于黑人种虽用肥皂怎样地洗拭，也还是不失其为黑人种一样的罢。因此，我的工作，大概

也只好始終做着訴于第四阶級以外的人們的工作。世間正在主张着劳动文艺。又有加以辯护，鼓吹的評論家。他們用了第四阶級以外的阶級者所发明的文字，构想，表現法，漫然地来描写劳动者的生活。他們用了第四阶級以外的阶級者所发明的論理，思想，检察法，以临文艺作品，区分为劳动文艺和不然的东西。采取这样的态度，我是断乎做不到的。

如果阶級爭斗是現代生活的核心，这是甲，也是癸，則我那以上的言說，我相信是講得正当的言說。无論是怎样伟大的学者，或思想家，或运动家，或头領，倘不是第四阶級的劳动者，而想将什么給与第四阶級，则这分明是僭妄。第四阶級大概只有为这些人們的徒然的努力所搗乱罢了。

一九二一年作。譯自《艺术与生活》。

以生命写成的文章

有島武郎

想一想称为世界三圣的释迦，基督，苏格拉第的一生，在那里就发見奇特的一致。这三个人，是沒有一个有自己执笔所写的东西遺給后世的。而这些人遺留后世的所謂說教，和我們現今之所为說教者也不同。他們似乎不过对了自己邻近所发生的事件呀，或者或人的質問等类，說些随时随地的意見罢了，并不組織底地，将那大哲学发表出来。日常茶飯底的談話，即是他們留給我們的大說教。

倘說是暗合罢，那現象却太特殊。这十分使人反省，我們的生活是怎样象做戏，尤其是我似的以文笔为生活的大部分的人們。

一九二二年作。譯自《艺术与生活》。

凡有艺术品

武者小路实篤

凡有艺术品，无須要懂得快，然而旣經懂得，就須有味之不尽的味道。这是，不消說得，必須有作者的人格的深的。凡艺术家，应該走着自己的路，而将对于自然和人类的深的爱，注入于自己的作品里。

外观无須見得奇拔，也无須恐怕見得奇拔，但最要，是在将自己的全体，傾注在作品里。将深的自己，照样地，不偏地，傾注在作品里。这事，是在自己有得于心的。有得于心，則只好无論别人怎样說，也毫不吃惊，而确实地走向有着确信的处所去。

有人說，我的东西是沒有热情的，有几处是妥帖的。要怎么做，才中这些人們的意，我是知道的。然而这不消說，是邪路。无論被人們怎样說，我也只好在别人沒有留心的处所，使良心无所不屆，順着后顧不疚的路，耐心地走去。定做的东西，只顧外观，不顧質料。作者是应該較外观更重質料的。被个人的誤解，并非致命伤。不懂重于虽然站在"时"的面前，也不辟易的內容，而惟将包裹展开去，是耻辱，同时也是致命伤。賞贊无須要它来得快；在别人

沒有留心的处所，使良心无所不屆，倒是必要的。但是不要将这看作战战兢兢的意思。走着自己的路的人，不会战战兢兢的。战战兢兢者，是因为顧虑別人，走着里面空虛的路的緣故。走着有确信的路的人，是不会战战兢兢的。

批評家的一想情願的要求，置之不理就是。他們本不是眞心希望着作者好起来。他們也是人，不会根本地懂得別人的作品的。况且在短期間中，看許多作品，总得說些什么，所以大抵說出沒有自覚的話来，固然也无足怪。又，作者要向批評家敎給点什么，也可虑的。自己的路，除了自己工作着，自覚着走去之外，沒有別的法。而且較之在能見处做，倒是在不能見处做尤为必要。惟有在不能見的东西显現出来的处所，才生出微妙的味道来。技巧家的作品的味道之所以薄，就因为技巧家太尽力于能見的处所了，而忘却了不能見的处所的緣故。

一九一五，十。譯自《为有志于文学的人們》。

在一切艺术

武者小路实篤

在一切艺术，最犯忌的是有空虛的处所；有无謂的东西；还沒有全充实。只有眞东西充实着。不充实的艺术，都是虛伪的；至少，那沒有充实的处所，是虛伪的，是玩着把戏的，虽然也有工拙。

虛伪有时也装着充实似的脸。然而那是紙糊玩意兒，一遇着时間和事实，便不能不現出本相。不能分別眞东西和假东西的人，就因为这人就是假东西的緣故。

以假的也不妨，只要眞实似的写着为滿足的时代，已經过去了。只要写眞实，則見得虛假似的也不妨的时代，已經来到了。

有人說，眞实的事是不能写的。这样的人很可怜。将事物，照样地写，是不能的，然而眞实的事却能写；不是眞实的事，是不能眞实地写出来的。即使意思之間是在造謊，但倘使知道是在造着謊，便知道了造着謊这一件眞实的事。

然而，也許有人要說，只要知道了造着謊这一件眞实的事，那就不下于写着眞实了，也就行罢。这样的人，是

拿出十元的镀金的金币来，說道“这是假的”，而想别人便道“哦，原来如此，”就当作十元收用了去的人。

象陀密埃(H. Daumier)和陀拉克罗亚(E. Delacroix)所画那样的人和动物，是沒有的罢。但陀密埃和陀拉克罗亚的画是真东西；是写了真实的。象沙樊(P. Chavannes)和滔尼(M. Denis)所画那样的风景和人，是沒有的罢，然而誰說是写了虛假了呢？如戈耶(F. Goya)，如比亚兹萊(A. Beardsley)，如卢敦(O. Redon)，也决不画假东西。不明白这一点的人，便說真实是不能写的。

无論怎样的写实家，“如实”地是不能写的，然而“实”却能写。不明白这一点的人，也就不会懂得所謂“自由”和“个性”；而且也不会懂得伟大的作品。

陀思妥夫斯基(F. Dostoevski)的文章也許拙罢。但倘教陀思妥夫斯基写了都介涅夫(I. Turgeniev)似的文章，将怎样呢？即使写了托尔斯泰似的文章，陀思妥夫斯基也就不成其为陀思妥夫斯基了。要显出陀思妥夫斯基来，陀思妥夫斯基的文章是最好的文章。只有懂得这意思的人，才能够批評文事。

凡是大艺术家，大文豪，都各有自已独特的技巧，而且使这技巧进步，一直到极端。不使进步，是不干休的。世間沒有半生不熟的天才。

毫不带着世界底的分子的人，即毫无人类底的处所的人，是根的浮浅的人；是作为人类，沒有大处的人。

我們不願意到什么时候总还是支流，要跳进本流，做

些尽自己的力量的事。如果不行，便是不行也好。

被称为日本的摩泊桑（Guy de Maupassant），日本的惠尔倫（P. Verlaine），就得以为名誉，是使人寒心的。假使和默退林克（M. Maeterlinck）是比国的沙士比亚，契呵夫（A. Chekhov）是俄国的摩泊桑，惠尔哈連（E. Verhaeren）是欧洲的威德曼（W. Whitman），罗德勒克（Henri de Toulouse-Loutrec）是法国的歌麿之类，是一样意思，那倒还不妨，但看去总不象一样意思。在"日本的"之中，总含有盘旋于范围里的意味。这也是范围里的不很好的地方。

我們不应該怕受别人的感化，而躲在洞窟里。为要使自己活，不尽量受取，是不行的。只有能够因着受取而使自己愈加生发的人，才是真有个性的人。

我們是活用着迄今所記得的东西而生活着的。便是人类，也如此。活用着人类所記得的东西，更将新的真，善，美使人类記得，是文艺之士的工作。文艺之士应該成为人类的头脑或官能，而且使人类生长。人类是記性很好的人；也不是閑人，倘将已經記得的事，新鮮似的講起来，就要覚得不高兴。日本现今的文艺之士，不过是将人类已經知道的事，向乡下的乡下的又乡下去通知。为人类所輕蔑，已无法可想。然而既然称为文艺之士，則乡下的乡下的巡游，想来总該要不耐烦的。

正如落乡的戏子們，自称我是戏子，便使人发笑一样，日本的文艺之士称着什么文豪呀艺术家呀，要不为人所笑，也还須經过一些时間。

然而，在乡下，听說是称为大文豪，大艺术家的。

一九二一，七。譯自《为有志于文学的人們》。

文学者的一生

武者小路实篤

一

文学为什么在我們是必要的？在有些人們是全然不必要？无論怎样的文学，也不至于不讀它就活不成。这些事，是不消說得的。为娛乐或消閑計，文学也不必要。为这些事，还有更可以取媚于讀者和看客的东西；还有使誰都更有趣，更忘我的东西。至少，应这要求而做出来的东西，要多少有多少。而文学，却不是这样的东西。从实說，文学是并非因讀者的要求而生，乃是由作家的要求而生的。和娛乐不同的处所，也就在这里。媚悅公众的是娛乐，而文学却也如别的艺术一样，是由作家自己的要求而写的。公众虽然也成为問題，但这并不是說怎么办，便可以取悅于公众，而是怎么办，便可以将自己的意志传給公众。

所以，凡文学者，总是任性的居多；而生发自己的事，便成为第一义。讀者須是自然而然地有起来，作者写作的时候，普通是不記得讀者的。如果有将讀者放在心里，写了出来的作品，从有心人看来，那作品就成为不

純。虽然有时也为了要給人們閱看而写作，但这事愈不放在心里就愈好。音乐师为了給公众听而弹鋼琴，一弹，則全身全心的注意，都聚在指尖上，将想要表出的，用了全力来表出，对于听众，大概是并不記得的。愈是名手，大概就愈加自己象做梦一般，聚精会神地干。我去听普来密斯拉夫到日本后第一次演奏的时候，見他很自由，很随便，宛然流水的随意流去一样，似乎忘記了乐譜，一任了必然的演奏着，很吃了惊，而且和大家都成了做梦似的了。

写的时候也一样，一有想写得好些的意思，已經是邪道。作者只要能使自己滿足地用了全力，最鎮靜地，用了必然，在最确的路上进行就可以。只要順着这人的精神的趋向，全心被夺于想要更深地，更确地，更全力底地，更注意地，更真实地抒写出来的努力，而忘却了其余的事，一径写下去，就可以了。

这样地写出来的东西，进到或一程度以上的时候，这便是文学。在文学，讀者不是主，作家倒是主。所以文学最初很容易使許多人起反感。

文学是一种征服工作。是用了自己的精神，打动别人的精神的。使自己的精神动作，而别人的精神因而自动，則以作家而論，就已經成了样子了。所以，精神力不多的作家，是不能成为大作家的。

假如作家因为有趣，做了一种作品，那么，讀者也看得有趣的罢。然而，如果那有趣法是浅薄的，則只能使浅薄的人們高兴。这时候，也是作者是主，而讀者是从。但

是，有此主乃有此从，想得到不相称的讀者，是不能够的。虽然喜欢看，却不能佩服，虽然会佩服，却不喜欢看，这样的事也并非不会有。只在自己的閑空时候看看的东西，有趣是有趣的，心底里却毫无影响，这样的作品也常有。这样的作品，固然可以算是通俗的，但作为文学的价值并不多，是不消說得。反之，不能随随便便去看的东西，是翻翻也可怕，然而一旦看起来，心里却怦怦地震动，这样的作品，价值是多的。

凡是好的文学，并非在余暇中做成的，作家的全精神，都集注在这里；作家的全生活的結晶，都在这里显現。所以看起来，也不很舒服，有时还至于可怕。于是很难說是喜欢看了，然而要不佩服，是不行的。

文学并不是只为取悅于这人生的，文学不是无生气的，文学是更不顧虑讀者的东西。有时还使讀者的一生，弄得更苦；至少，則不使讀者安閑的作品也很多。也有为要使讀者快活的文学；还有，有着使讀者堕落的傾向的文学，也不是沒有。而同时，也有使讀者更反省，更严肃的；也有使增加勇气，也有使活得不快活的。这就因为作者的精神的传播。在政治家，文学自然是討厌的东西。文学的价值，就在任性这一点上，在这里，能够触着人的精神。

有一时，在日本曾經接續着弄着蕭 (Bernard Shaw) 的东西。我是吃伤了。然而蕭的东西，有时也还是好的。許多别的东西之中，假如蕭的东西混在里面，則蕭的东西，无論那里总是蕭，倒也有趣。即使是默退林克和斯武

林培克(A. Strindberg)的东西，如果单是这些，就沒有意思。然而默退林克的东西，在怀念时，无論那里总看見默退林克的特色的东西，是有趣的。托尔斯泰和陀思妥夫斯奇也一样，假使世界的文学只塡塞着这两人的东西，就难耐。我們便成了聾了。各式各样的人，公开着各式各样的世界，所以使人高兴。

到要到的地方去。但是虽然到了，却不知道主人的所在，就无聊。主人的色彩不明白，也无聊。这人世，是不将心的所在，明白地指出的人們的集团。然而文学者，却不可不将自己的心的所在，明白地指出。这是文学者的工作。世上倘沒有文学者，便寂寞，就是为此。活了一世，不能触着人的魂灵，是不堪的。有天才，使自己的世界尽是生发，一想到这些人們的事，便可以收回对于人的爱和信来。

倘不这样，就太孤独。在并沒有对于人心感着飢餓的必要的人們，文学是沒有意思的东西。这些人們，只要有娛乐就好，有媚悦自己的东西就好；然而飢餓于人的真心的人，若只有这些，却寂寞。对于天才的爱，于是发生。

和沒有真知道这样的寂寞的人，我不能談文学。

"人类是无聊的，人类是不誠实的，人类是只有性欲和利己心的，无論走到那里，只有虛伪，只有討厌的人們。"以此，不寂寞的人，不能真爱文学。人类虽然是性欲和利己的团块，但其中却有不可以言語形容的可爱的善良的地方，或是誠恳的地方。知道了这样的事，而不感到欢

喜的人，是应該有比文学更其直接的东西的。

二

从讀者那一方面說，也还是作家始終任性的好。还是将别的世界，一任别人，而使自己的世界尽量地生发起来的好。

又从作家这一面說，也除了始終使自己尽量地生发之外，沒有别的路。无緣的人，就作为无緣的人；自己呢，除了始終依着自己的內发的要求，写些自己可以滿足的，不敷衍，有把握的，而且竭力写些价值較高的东西之外，沒有别的路。这样地走着，真感到欢喜的人們，便漸漸地多起来。

文学底質素很貧弱的人，本来就不能任性到底。神經鈍的，內省不足的人，也間或因为任性，却墮入邪路去。然而最要紧的，是使自己生发，不为别人的話所迷。除了使自己全然成为自己之外，沒有别的路。象名工的鍛鉄一般，除了鍛炼自己之外，沒有别法。愈加純粹地，銳利地，精深地，憑了一枝笔，将自己生发下去；那生发的方法，愈巧妙就愈好。能够如此的人，是天才；这是能才所不能的本領。

天才能懂得别的天才的好处，而且从中吸收那生发自己所必要的滋养分。即使受着感化和影响，然而有时总完全消化，全成了自己的东西。而且，倘不生发了自己，便执拗的不放手。这力量愈强，即愈有作者的价值。又以作

者而論，則如此作者的作品，才有强有力的感兴。在这里，是蒸餾着作者的全生活的。

从讀者而言，倘不是全力底的东西，不知怎地总不能全心底地将爱奉献。日本的作品，这全力底的东西总是不多。完全地生发了个性的人，几乎沒有。在独步，漱石，二叶亭，也許看見一点这傾向罢；也可以說，个性也有些出現。但要說全然出現，却还早得很。此外，尤其是現今活着的人們之中，連要說有些出現也还不行。有特色的人，那是也許有的。然而个性有些出現的人，在我的前輩中是沒有。或者要有人提出抗議罢，但这是提出的人不对的。沒有可靠的人。虽然有着自己的世界，但太貧弱，誠意不足。虽有有主义的人，而这还沒有全成为这人的血和肉；至少，是連这一点也还沒有在作品上显出来。何說个性之类，会出現的么？还是滿身泥垢，埋着哩。首先，連个性这东西的存在，也还未必覺得。在年青的人們里面，我們知道有着有些出現的人。然而这也不过說是有些出現。

个性全然生发了的时候，这作家对于“时光”，即不必畏惧。这人的作品，只要人类存在，便可以常有自己的王国而活下去。并且也可以等候那来訪的人。即使沒有来訪的人，那是不来的那一面的不自然。人类是以这样的人的存在为夸耀的。

特色是可以人造的，也能用技巧。但个性，却只能从全然生发了自己这一事上才能够产生，一到这地步，便不

是毛胚了，无論有了怎样巧妙的模仿者，也不要紧。单是眉目，已經成就了。

这样的人的文学，則以真的文学而存在。无論政治家們怎样害怕，也沒有法。活在人們的心里，人們只要和这一相触，一有什么事就想到，而在其中遇其知己，得到領会。并且又有回忆起来的效力。这人的名，每一想到，就有一种感，自然起了爱和尊敬之念，而且增加勇气，或者感到欢喜。我只尊敬給我这样的感的人。一想到这人的名，倘只是想要嘲笑，或覚得討厌，是不会尊敬的。还有，虽然想到了这人的名，而毫不发生什么感兴，那么，也不会想到这人的罢。也有一一看起来，是可数的作者，而作为全体，却毫不浮出什么感兴的人。这样的人，是立刻被人忘却的。这样的人，被忘却也很应該。連这样的人都要記得，那可使人不耐。

別人又作別論，我是喜欢斬釘截鉄的作品的；对于真，自然还須有銳利的良心。但是，較之所謂容易之作，是更喜欢特色鮮明之作。而且愈充实，就愈好；愈深，就愈好。看不出实感的无聊之作，則无須記得。那实感，也是愈大份就愈好。写些两可的事的人很不少，那么，讀者当然也无須拼命。当創作的时候，倘只留心于技巧而不管那最紧要的精神，則于現在的人們的心，沒有震动。有如拉弓，只留心于形式，是不行的。为生发精神計，形是必要的；聚会了精神，强力地从正面射透那靶子的中心，是必要的，这应該是誰都知道的事。不要忘却了紧要的事。倘

不是純写着真实的事，具体底地，客观底地，或則大主观底地，将精神生发下去，就不会生出真的技巧来。这样子，才有切合于自己的技巧，必然地发生，那結果，就逐漸滲出个性。如果做了許多工作，而不見个性，那是显示着这人由不純的动机而工作着的。

在日本，真懂得文学的人并不多。还都是連非懂不可的事都不很懂的半通。再过十年，这些事情就会誰都明白地懂得的罢。現在的人，对于文学这事，并沒有真懂得，只是自以为懂得就是了。也沒有懂得真的文学的价值，先就連賞味的事也沒有；而許多人，是写些还未成为文学的作品，就滿足着。(与其說許多，倒不如說是全体。)所以，現在的日本，文学是权威也沒有，什么也沒有，若有若无的样子。便是西洋，无聊的文学是多的，然而真的文学者偶然也有，大約現在也有十来个人罢。但在日本，可以自称为真的文学者的人，却一个也还沒有，都是未成品，要不然，就是半而不結的貨色。

被西洋人問起日本可有文学来，許多人很窘，是当然的事。文学不但是要更精炼，个性分明，精神聚会，印象深，而且不能模仿，还应該根本底地深入到别人所不能到的地方去。应該有一提起这人的名，这人便分明地浮出来，此外无論用了誰的名，都不能浮出的深的內容。

不必将自己的經驗照样写出；写童話，写小品，写别人的事，都可以的，只要在那深处，出現着非这人便不能表出的真实就好。只要由了一切作品，作者被整个雕刻出，

那作者，有着不能求之别人的或一种美就好；应該造出一想起那人的世界，人类便覚得喜欢的世界来。

单是这么說，也許听去覚得太抽象底的。然而，只要一想瞿提(Goethe)，雩俄(V. Hugo)，托尔斯泰，陀思妥夫斯奇，伊孛生，斯忒林培克，从这些人們的名所給与的內容，則我所要說的意思，至少在有些人們是懂得了罢。

文学，是靠着将自己的精神里面有些什么东西，表示出来，而在别人的精神里面，寻出自己的知己的运动之一。作者是主，讀者是从。作者只要将自己全然生发了，就好。于生发自己是有用处的，便用作自己的东西，有害的，就推开。而且使自己愈加成为自己，用各样的形式，将这自己完全写下去，以过一生。这就是文学者的一生。

一九一七，八，二九。譯自《为有志于文学的人們》。

論　詩

武者小路实篤

詩是无論什么时代都存在着的。有人的处所，有男女的处所，有自然和人类的交涉的处所，就有詩。在嬰兒，沒有語言，也沒有性欲，然而詩是有的。

独行山路时，不成語言的詩即脫口而出。看見海，走在郊野上，也想唱唱歌。

人心之中有詩，生命之中有詩，和外界相調和时有詩，詩虽說是做的，然而是生出来的。所謂做者，不过是将那生出的东西加以整理。

詩不生于沒有潤澤的心。詩仅生于活泼泼地的心。利害打算，和詩是緣分很少的。

在詩，附屬着韵律（Rhythm）；那韵律，是和其人的生命，呼吸，血行有关系的，試合着旣成的形式，使自己的生命充实而流行，有时虽然也有趣，然而內部也不可沒有动輒想要打破形式的力。

这一点，是和水很相象的。大河，是仗着河堤防止着力的氾濫而存在的；但河堤須不可是紙糊的东西。河的力，必須不絕地和河堤战斗。

避了河堤而流行的川，不是真的川。所可尊敬者，只在它不使从内部溢出的力散漫，以竭力成为集注的状态，作为可以溢出的前約这一点。

好的騎士，幷非使駑馬变成駿馬的幻术家，不过是能够統一了駿馬的力，使它更加生发的人。这虽然是很普通的話：倘不磨，即使鑽石也不发光的就是。但无論怎么磨，倘是瓦，可也沒有法。然而如果是很大的岩石，就又有趣了。这么一說，便成为即使不磨，也是有趣的意思了。可是以詩而論，将自己的心的动作，照样地表現出来的事，也还是一种艺术。領会，是必要的。只是也不能說，将心的所有照样，煎漉了而表现，便不成其为东西。

将在自己內部的东西，照样地生发起来的时候，单是这个，就大抵成为出色的好詩。

第一，最紧要的是本心。閑話和稗販，是无聊的。技巧呢，依着办法，虽然也会有趣，但倘若內部的生命萎縮着，可就糟。

不充满于生命的东西，我是嫌恶的。

火以各种的状态飞舞，幷不是做作的。人的生命，也以各种状态显现，这一到純粹，便是詩。

如果生命幷不纖細，則用了自己所喜欢的装束出来也可以。生命必須愈加生发起来。

此后，詩要漸漸地盛大罢，也不能不盛大。在人造人类，人造社会的人类里，詩是不必要的。

所以，带着生命而生下来的人，总要繼續着唱歌，直

到生命能够朴素地生活的时候的罢；而且生命倘能够朴素地生活，也还要继續地唱歌的罢。

前者的时候，如噴火山的，

后者的时候，如春天的太阳的，

詩呀，詩呀，生命之火呀！

燒起来罢！

在散文底的时代，詩更应該被飢渴似的寻求。

如果詩中沒有这样的力，这是詩人之罪，不过是在說明詩人的力的微弱。

一九二〇，一二。譯自《为有志于文學的人們》。

新时代与文艺

金子筑水

第一

与其来議論文艺能否尽社会改造的領港师的职务，还不如直捷地試一思索，要怎么做，文艺才能尽这样的职务，較有意思罢。但因为要处理"怎么做"这一个問題，在次序上，就先有对于第一問題——文艺究竟可有做改造的領港师的資格，简单地加以检查的必要了。

从文艺的本質説起来，实际上的社会改造的事，本不必是其直接的目的。正与关于人生的教訓，不定是文艺当面的职务相同。但关于人生，文艺却比别的什么都教得多，正一样，关于社会改造，即使没有教給实际底具体底的方法，而其鼓吹改造的根本上的精神和意义，則較之别的一切，大概文艺是有着更大的力量的。我要在这里先説明这一点。因了看法，也可以想：与其以为文艺率領时势，倒不如説是为时势所率領，时势的反映是文艺，却不一定是其先导者。换了話説，就是也可以想：是时代产生文艺，而非文艺产生时代的，所以虽然可以説文艺代表时代，却不能説是一定創造新时代。誠然，时代的反映是文艺，文

艺由时代所产出，那本是分明的事实，我們要否定这事，自然是做不到的。岂但不能否定而已，我們还不能不十分承認这事实哩。然而更进一步想，则这一事实，也并不一定能将文艺創造新时代的事否定。由时代所产生，更进而造出时代来，倒是文艺本来的面目和本領。一面以一定的时代精神作为背景而产生，一面又在这时代精神中，造出新的特殊的傾向和风潮者，乃是文艺的本来。或者使当时的时代精神更其强更其深罢；或者使之从中产生特殊的傾向罢；或者促其各种的改造和革新罢；或者也許竟产出和生了自已的时代似乎全然相反的新时代来。在各样的意义上，文艺之与时代革新或改造的根本精神相关——謂之相关，倒不如說为其本来特殊的面目，較之理論，事实先就朗然地証明着了。即使单取了最显著的事实来一想，则如海尔兌尔(Herder)，瞿提(Goethe)，希勒垒尔(Schiller)等的理想派文艺，不做了新时代的先导和指引么？海尔兌尔的人文主义，不造了那时一种崇高的气运么？瞿提的《少年威綠的煩恼》(Die Leiden des Jungen Werther)，《法斯德》(Faust)，《威廉迈斯台尔》(Wilhelm Meister)，能說沒有造出最显著，最特殊，而且在或一意义上，是最优秀的傾向和时代么？和这意思一样，希勒垒尔的《群盗》(Räuber)，《威廉鉄勒》(Wilhelm Tell)，岂非从新造出了理想派的意义上的最高貴的"自由"的精神和意气么？要取最近的例，则如托尔斯泰的文艺和思想，对于新时代的构成，难道沒有給以最深刻而且最微妙的影响么？就在我国的文坛和思想界，

他的影响不也就最显著最深刻么？人道主义底，世界主义底，社会主义底而且基督教底思想倾向，不是由了托尔斯泰的文艺，最广远地宣传播布的么？現在的新时势，自然是在世界底协同之下造出来的，但其中应該归功于托尔斯泰的力量的部分，不能不認为很大。可以說：他确是产出今日的新时代的最大的一人。

文艺的生命是創造。在創造出各种意义上的精神和傾向中，有着文艺的生命，如果抽去了这样創造的特性，文艺里就什么价值也沒有。文艺的价值，是在破坏了旧时代和旧精神，一路开辟出新的活泼的生活的林間路(vista)。单是被时代精神所牽率，不能积极地率領时代精神的文艺，虽有文艺之名，其实不过是无力发揮文艺的面目的低級文字。尤其是在今日似的世界大动搖——一切都得根本底地从新造过的时代，则将文化所当向往的大方針，最具体最鮮明而且最活泼地指示出来者，无論从那一方面看，总应該是文艺。实际底直接的設施，并非文艺的能事，新文化所当向往的最根本底的方向和精神，却应該就由文艺和哲学来暗示的。而且这样的改造的根本底精神，也总非文艺家和哲学家和天才从現代的动搖的根柢里，所发見所創造的新精神不可。今日的文艺家的努力和理想之所在，就是这地方，凡有不向着这理想而迈进的文艺家，总而言之，就不过是被时代所遺弃的一群落伍者。

第二

将来的文艺应取什么方針进行？当来的文艺的进路怎样？与其发些这样旁观底的豫言者似的疑問，不如一径来决定文艺的将来应当如何，倒是今日的急务。时势是日見其切迫了。今日已不是問文艺究将怎样的时候，而是决定今日的文艺，怎样才是的时候了。而且其实也并非究将怎样，却是借了文艺家的积极底的努力，要他怎样，将来的文艺就会成为怎样的。我就想在这样的意义上，簡单地試一考察当来的新时代和文艺的关系。

說到当来的新时代，問題过于大，不易簡单地处理。然而改造又改造，则是今日的中心傾向了。改造的根本精神是什么？什么目的，非行社会改造不可呢？倘并这一点也不了然，則連那为什么叫改造，为什么要社会改造，都是很不透彻的。当这时候，我們也不必問将来的社会生活将如何，应該一径决定使将来的社会生活成为怎样。将来的社会生活——正确地說，則是現在还是无意識地潜伏在人心的深处的理想，乃是全然隐藏着的理想和傾向，什么时候在事实上实現，目下是全然不得而知。但是将来总非实現不可的理想或要求，几乎无意識地在今日人心的深处作用着，则我以为殆是无可置疑的事实。我在这里，不能将这要求或理想明确地說明。但那大概是怎样种类的东西，在今日的人們，也自己都已認識領悟的。

十九世紀特是产业主义的时代，現在已沒有再来說明

的必要了。当来的二十世紀，也就永是这产业主义一面，时代就推移进去的么？自然，产业的发达和工商业的进步，在现今和今后的人类生活上，是必不可缺的要件，倘沒有这一面的文明的进步，将来的社会生活是到底无从想象的。但是，产业底生活，果真是人类生活的全体么？人类生活单以产业生活一面，果真就能满足么？这其間，就特有文艺家和哲学家所怀抱的大問題在。十九世紀者，除却那最初的理想主义底文明，大体就是产业主义一面的时代。物产生活的扩充，便是十九世紀文明的主要傾向。借了罗素的話来说，就是只有占有欲望这一面得到满足——或者不得满足——而創造欲望几乎全被压抑，全被中断者，乃是十九世紀文明的特征。人心便偏向着可以满足那占有欲望的手段——金錢財宝这一方面而突进了。在十九世紀，为人心的中心底要求者，不是理想，也不是神，而大抵是曼蒙神——金錢。今日的人們，还有应該十分領悟的事，便是十九世紀时，自然力——自然的机械底的力是几乎完全压迫了人間的力，人类的自由就被"自然"夺去了。自然科学占了哲学的全野，实証主义风潮主宰了一切人心，各种的机械和技术，则支配了精神活动的全体。一切都被自然科学化，被自然化，被机械化，人类特殊的自由几乎沒有了。智識——机械化的智識占了精神活动的主要部，感情和意志的力几乎全被蔑視。世間遂为干燥无味的主智主义——浮薄肤浅的唯理論所支配，人心成为很是冷靜的了。

在文艺上，则一切意义上的写实主义支配了全体。不

特此也，当十九世紀的后半，自然主义且成了一切文艺的基調了。冷的理智底机械底的观察和实驗，就是支配着文艺全体的傾向和精神。

二十世紀就照着十九世紀的旧文明一样前进么？瀰漫了現世界的改造的大机运，不过将旧文明加些修繕，就来推行于当来的二十世紀么？人心将始終滿足于十九世紀的产业底文明么？对于前代文明的蓄深的不滿，現在并沒有半无意識地支配着人心么？用了銳敏的直观力，来审察今日的世界底动摇，則对于十八十九世紀以来支配人心的偏产业主义偏理智主义的不安和不滿，已經极其郁积了，而其大部分，不就是想从这强烈的压迫下逃出，来一尝本来的人間性的自由这一种热望和苦悶么？那么，最近的世界底大战，岂非就照字面一样，是决行算定十九世紀文明的大的暗示么？当十九世紀末，对于十九世紀文明的不安不滿的傾向，已經很显了。世紀末文艺，就可以看作这不滿懊恼的声音。社会主义底精神和各种社会政策，就可以看作都是想从物質底追压下救出民众来的方法和努力。

在这样的意义上，在当来的二十世紀，无論怎样，总該造出替代十九世紀文明的新文明来。这并非否定产业底文明和自然科学底文明的意思，但是，总該用什么方法，至少也造出那不偏于产业主义一面的新文明，单将产业主义当作生活的根脚的超产业主义的文明——即能够发揮人間性的自由的新文明来。在这里，就含着改造的真义，在这里，就兴起生活革新的真精神。

所以当来的新文艺——我敢于称为新文艺，非新文艺，即沒有和世界改造的大事业相干的权利，这样的意思的将来的新文艺——当然应該是对于将来的新文明，加以暗示，豫想，創造之类的东西。新文明現在已是世界民心的眞摯的要求和理想了，正一样，新文艺也該是世界民心的必然底的要求和理想。豫想以及創造当来的新文明的根本精神者，必須是将来的新文艺——不，該是今日的新文艺。所以将来的新文艺，和前代的自然主义的文艺，面目就該很不同。假如自然主义底文艺，是描写人类的自由性被自然力所压迫的状态的，則新文艺的眼目，就該是一面虽然也承認着这自然力或必然力，而还将那踏倒了这自然力，人类的自由性却取了各种塗径，发露展伸的模样，描写出来。十九世紀末文艺，已經很給些向着这一方面的暗示了。托尔斯泰的思想和文艺，就是那最大的适例。所以，由看法而言，新文艺与其說是自然主义底，倒要被称为新理想主义底——假使新理想主义这句話里有語病，則新人道主义底，或者新人間主义底的罢。不将文艺的范围，拘于人間性的一面，却以发露全人間性为目的者，該是新文艺的特征。但現今，还是人間性正苦于各种的机械底束縛和自然的压迫的时代。怎么做，才可以从这些束縛和压迫将自己解放呢？这是今日当面的問題。所以虽是今后的新文艺，若干时之間，还将恼杀于希求从这些束縛的解放，那主要的傾向，也不免是向自由的热望和苦悶罢。将来的文艺，固然未必一跳就轉到新人間主义去。然

而世界的文艺，总有时候，无論如何，該向了这方面进行。否則，人間性为自然所虐，也許要失掉本性的。为发露人間性起見，无論如何，总得辟一个这里所說的新生面。

如果以为今日的世界的动摇，不单是“为动摇的动摇”，却是要将民众从物質底必然底机械底束縛中救出，使他們沐文化的光明，則今日动摇的前塗，应該不单是束縛和压迫的解放而已，还要更进而图全人間性的完全的发达，乃是一切努力的目的和理想。新文艺可以开拓的領地，几乎广到无涯际。迄今的偏于理智一边的文艺，在人性的无限的柔，深，温，强，勇这些方面，沒有很經驗，也沒有很創造。理智，尤其是自然科学底理智，太浅薄，皮相，肤泛了。严格的意义上的“深”，迄今的文艺，总未曾十分发挥出。被虐的人生的苦恼，就是迄今的文艺所示的“深”。将来的文艺，应該能将全人間性战胜了必然性，人象人，归于本然的人，一切的人間性，則富贍地，自由地，复杂地，而且或优美地，或温暖地，或深刻地，或勇壮地，遍各方面，都自由地发露展伸的模样，无不自在地經驗，創造。凡文艺家，对于人間性的自由的开发，总該十分富贍地，十分深刻地，率先亲身来經驗。他們之所以有关于一切意义上的改造运动，为其領港师者，就因为他們比之普通民众，早尝到向自由的热望和求解放的苦悶，更进而将复杂的人間性，广大地，深邃地，細密地，强烈地亲身經驗，玩味，观照了的緣故。比普通民众更先一步，而开出

民众可走的进路的地方，就有着文艺家的天职。我們和文艺家的这天职一相对照，便不能不很覺得今日的文艺家之可怜。凡将来的文艺家，在这意义上，无論如何，总該是闖头陣的雄赳赳的勇士。纖弱和懦怯，无論从什么方面看，都沒有将来的文艺家的資格。

一九二一年一月作。摘自《文艺之本質》。

北欧文学的原理

——一九二二年九月，在北京大学演講——

片上伸

今天从此要講說的，是《北欧文学的原理》，虽然一句叫作北欧，但那范围是很广的，那代表底的国家，是俄罗斯和瑙威。說起俄罗斯的代表底的作家来，先得举托尔斯泰；瑙威的代表底作者，則是伊孛生。因为今天时間是不多的，所以就单来談談这两个。

伊孛生所写的东西，那不消說，是戏曲，其中最为世間所知的他的代表之作，是《傀儡家庭》，就是取了女主角的名字的《諾拉》，和晚年的《海的女人》。在伊孛生的《諾拉》里，伊孛生探求了什么呢？諾拉对于丈夫海尔曼，是要求着絕对底之爱的。她以为即使失了社会底的地位，起了法律上怎样的事，惟有夫妇之爱是絕对的，不应該因此而爱情有所減退，她并且也想照这样过活下去的。但在实际上，諾拉得不到这絕对底爱，舍了丈夫海尔曼，舍了三个的爱子，并无一定的去处，在暗夜里，跑向天涯海角去了。諾拉之所求于夫者，是“奇迹”，因为見不着爱的奇迹，她便撇掉了丈夫。关于这諾拉之所求的爱，不独在欧洲，

便是日本之类，当开演的时候，都曾有剧烈的攻击，而且对于伊孛生的家庭观，乃至女性观，也有許多加以非难的人們。《海的女人》是写藹里达和范盖尔之爱的。灯台守者的女兒，以大海为友的自由的灯台守者的女兒藹里达，嫁为已有两个大孩子的和自己年紀差远的范盖尔的后妻，送着无聊的岁月。她在嫁給范盖尔之前，是曾和一个美国人，而生着奇怪的强有力的眼睛的航海者，有过夙約的。那航海者說定了一定来迎她之后，便走到不知那里去了。过了几年，航海者終于沒有来，藹里达便嫁了范盖尔，但枯寂地在范盖尔的家庭里，却总在想，什么时候总得寻求那广大的自由的海，而舍掉这狹窄的无聊的家庭。这其間，藹里达的先前有約的航海者回来了，你这回应該去了，我还要到別的碼头去，后天回来来带你，这样的命令底地說了之后，向別的碼头去了。藹里达虽然已是有夫之身，但总覺得无論如何，必須和这航海者一同去。她的丈夫范盖尔定要留住她；藹里达拒絕道，即使用了暴力，怎样地来留，我也不留下。于是范盖尔知道是总归留不住的，就說，那么，随你自由，或行或止，都随你的自由就是。藹里达回問道，这話是出于你的本心的么？他說，出于本心的，为什么呢，这是因为真心爱你的緣故。范盖尔这样一說，藹里达便覺彷佛除去了一向挂在自己的眼前的黑幕似的。于是說，我不去了，即使美国的奇异的航海者来到，我也不去了。这虽然和丈夫年紀很差，而且还有两个孩子，要而言之，表現在这剧本里面的，是比起广大的自由

的海的誘惑，即海的力量来，爱的力量却还要大。

发現于伊孛生那里的思想，只要从这两种作品来一考察，便知道是絕对无限的爱。但是，假使得不到这个，那就抛掉了丈夫或是什么，也都不要紧。沒有这絕对底之爱者，是不行的。他还承認在实际生活上，能实現絕对无限的爱，这能行于家庭。但伊孛生的意思，是說，无論是否适宜于实际，眞理总是絕对底的。和这相同的思想，也可以見于俄国的托尔斯泰。俄国有一个批評家曾經說过，托尔斯泰宛如放在美丽的花园里的大象一般。蹂躪了这美丽的花园，在象是全不算什么一回事，就只是泰然闊步着；但这于花园有怎样的巨大的損害，是滿不在意的。

关于托尔斯泰的思想，如諸君所已經知道一样，大家多說他是极端。他的无抵抗主义，就作为口实的一例。托尔斯泰倡道无抵抗主义的时代，是俄国正在和土耳其战爭，一个冷嘲的批評家曾說，当残暴的土耳其人杀害俄国的美好的孩子之际，俄国人应該默視这暴虐么？假使托尔斯泰目睹着这事，当然是不能抵抗的，但因为也不能坐視太甚的残虐，恐怕即刻要逃走罢。

还有，受了托尔斯泰的敎誨，起于加拿大的新敎徒杜霍巴尔（譯者按：意云灵魂的战士）团，是依照托尔斯泰的主义，絕对不食肉类的，但到后来，連面包也不吃了。他們以为面包的大部分是麦，一粒麦落在地面上，也会結出許多子，吃掉許多麦，是有妨于生物的增加目的的。然而肉类不消說，連面包也不吃，那么，来吃些什么呢？就

是吃些生在野地上的草，以保生命。便是吃草的时候，也因为説是不应該用手来摘取多余，所以将手縛起来，用嘴去吃草，但那結果，是許多人得了痢疾，病人多起来了。因此托尔斯泰的反对者便嘲笑托尔斯泰的思想怎样极端，怎样不适于实际。然而因为杜霍巴尔的极端，便立刻説托尔斯泰的"勿抗恶"的无抵抗主义为不好，是不能够的。

托尔斯泰的作品是頗多的。其中可以説是最为托尔斯泰底的，托尔斯泰的代表底作品者，虽然是短篇，但总要算《呆伊凡》。

讀过《呆伊凡》的是恐怕不少的罢，三个弟兄們里，伊凡算最呆，怎么做就遭損，这么做就不便等类的事，伊凡是絲毫想不到的，就是，伊凡的呆，实在是呆到彻底的。然而，这呆子到最后，却比别的聪明的弟兄們更有福气。在《呆伊凡》里面，是托尔斯泰的无抵抗主义，对于納税的意見，关于征兵的思想，以及关于那根本的政府否定的态度，都可以看見的。无論是托尔斯泰，是伊孛生，莫不要求极端的彻底底的态度，而抱着不做不彻底的中鲞妥协的思想，所以大为各方面所反对。倘若以这两人为北欧文学的代表者，則北欧文学的特征，乃是只求究竟，而不敷衍目前。虽然因此遭反对，但那寻求絕对的眞理的事，寻求这眞理的精神，在别的南欧人里，是看不見这特征的。

試看現在的俄国，也可見托尔斯泰的寻求究竟眞理的态度，虽有种种的非議，种种的困难，却还是并无变更，为此努着力。在目下的俄国，較之革命以前，文学作品是

很少的。但一看那要知道現在的俄国，最为必要的东西，則有亚历山大勃洛克（Alexander Blok）的长詩《十二个》。勃洛克于去年死掉了，《十二个》是他的最后之作，曾經成为問題的，所写的地方是現在的俄国的都会（大約是墨斯科罢），时候是深冬大雪的一天。在这下雪的暗夜里，无知的妇女，失了財产的中产阶級，还有先前是使女，現在却裝飾得很体面，和兵士一同坐着馬車的人們；在暗夜的街上往来，而在这里，則有劳动者出身的十二个显着可怕的脸的赤軍，到处巡行着。其中也写着街上杀女人，偸东西这些血腥气的場面；但写在那詩的最后的一段，是意味最深远的。十二个人大搗乱了之后，并排走着的时候，在这十二个的前面，靜靜地走着一个身穿白衣的人。这是基督。基督穿着白衣服，戴着薔薇冠。衣服微微发閃，紛飞的雪便看去象是眞珠模样。然而在十二个人們，却看不見这基督。这詩的意思，大概是在說，赤軍虽然做了种种破坏底的事，然而这破坏，却是为打出眞理起見，也就是为造出新的世界起見，必不可少的建設底的工作，但这十二个兵士中，恐怕是沒有一个知道的。虽然在赤軍是一点不知道，而在前面，却有发光的基督靜靜地在走着，那黑暗的血腥的慘淡的事件里，即有基督在。无論看見或不看見，无論意識到或沒有意識到，都正在創出新的眞的世界来。凡这些，我以为都从勃洛克表現得很淸楚的。

对于現在的俄国，虽然誰都来非难，以为是失敗了，是破坏和极端和空想，但正在經历着勃洛克所覚察那样的"产

生之苦”这一种大經驗，則只要一看現在的俄国文学，就很分明。新出于現在俄国的文学，是无产阶級的文学。在本是一个劳动者的許多詩人之中，如該拉希摩夫(Gerasimov)，波萊泰耶夫（Poretaev）以及別的人，优秀的詩人很不少。这些人們的詩，是咒詛和中伤人們的詩么？并不，这些人們的詩，都是新的光明底的。該拉希摩夫的作品里，有題作《我們》的短詩。其中說，历来的世界底艺术品之中，沒有一种能够不借我們之力而成就。无論埃及的金字塔和司芬克斯，无論意大利的拉斐罗，达文希，密开朗改罗那些人的伟大的作品，不假手于我們劳动者的，一件也沒有，而在将来，凡不朽的艺术品，也当成于劳动者之手的。他燃燒着新的希望。先前的都会，有华美的生活，同时也多窘于每日的生活的穷人，有人說都会实在是妖怪；工場則是絞取劳动者的血汗的处所，向来就充滿着这样的咒詛的声音，但現在的劳动者之所歌咏，是全然和这两样了。他們以为現在在都会里的生活，是将新光明送向广漠的野外的源头，在工場中，先前虽是苦恼之处，但現在却是造出新光明，即科学底文明的中心地了。試看現在的俄国，恰如勃洛克說过那样，在黑暗的破坏底的血腥里，静静地走基督似的，正有积极底，光明底的东西动弹着，是的确的，而在先前所認为极端者之中，則有新的萌芽，正在抽发，所以先前所謂极端呀，空想底的呀，破坏底呀这些非难的話，也就不免于浅薄之誚了。凡是极端的事，空想底的事，是常有受眼睛只向着实际底的事情的人們的非难的傾向的，但

如果因为不是实际底，便該非难，则一切真理，也就都应該非难。因为眞理是不爱中庸，不爱妥协的。眞理出現的时候，是只在为了表現自己的独得的力量之际的。在俄国人，原有一向有着的見得极端，象是空想底的思想；这便是一千八百三十年頃盛行倡道的爱斯拉夫族的思想。所謂爱斯拉夫的思想，是什么呢？这是一种的文明观，以为欧洲的文明，一是西欧文明，一是斯拉夫文明，西欧文明起于西罗馬，斯拉夫文明是起于东罗馬，康士但丁堡的。西欧文明的特征，那眞生命，是在生活于現在的世界者，当用腕之力和剑之力，以宰制天下；要以腕之力和剑之力来宰制天下，则法律是必要的。罗馬因为想要宰制天下，所以法律就必要。罗馬的法典，便是西罗馬的代表底产物。而那基础，则是理智。以这理智为基础的文明，是現实底，科学底，物質底文明，而十九世紀，便成了这些現实底，物質底，科学底文明的結果当然分裂爭斗的时代。而挽救这个的，是俄罗斯文明。

为什么俄罗斯文明，能挽救这实际底，科学底，物質底的文明所致的分裂爭斗的呢？就因为斯拉夫文明是发源于东罗馬的，那根本生命是感情，不同西欧文明那样的倾向分裂，而使一切得以融和，归于一致。所以对于現实底，科学底，物質底的文明当然招来的分裂爭斗，要加以挽救，便活动起来，一到西欧文明出了大破綻的时候，即去施救了。那是頗为大規模的。

这思想，好象很屬于空想，也很自大，俄罗斯人果眞

能救欧洲么，大家以为很沒有把握。然而这在一千八百年代所想的事，虽然并非照样，現在却正在着着办着的。現在的俄国且不問他是否全体的人們，都怀着这思想和意志，只是虽然从各国大受非难，大被排斥，大以为奇怪，但到現在，各国却要从种种方面，用种种方法去接近他，这又并非俄国来俯就各国，乃是各国去接近俄罗斯了，只这件事，就不能不說是意义很深的現象。現在的俄国，大概是經驗了許多的失败，施行了許多的破坏，也做着黑暗的事的罢。然而就如勃洛克的《十二个》里面所說那样，在这黑暗的血腥中，基督靜靜地在行走，如果这光明底創造底思想，已經从看去好象极端的空想底的处所出現，又如果真要前进，总非經过这道路不可，那就可以說，在这失敗之前，是有光明底創造底的东西的。

这是，要而言之，并非在伊孛生和托尔斯泰的极端和空想之处，是有价值；价值之所在，是在即使因此做了許多的破坏，招了許多的失败，也全不管，为寻求真理計，就一往而直前。如果北欧文学是有价值的，并且要說那价值之所在，那么，北欧文学的价值，并不在趋极端，而在作了极端的行动，引向真理之处，是有价值的。就是，在不顧一切实际的困难之处，是有价值的。恐怕不独俄国，世界人类，現在是都站在大的經驗之前了。在那里，也縱横着破坏和失败罢。而那破坏和失败之大，許是祖先也未曾受过那样的苦痛一般的大罢。然而我們所怕的，并不是苦痛，而在探求这真理的心，可在我們的心燃烧着。

倘从人生全体来想，则失败最多的，是青年时代。对于这失败和破坏，我們是万不可畏惧的。惟这青年时代，虽有許多失敗和破坏，而在寻求眞理这一点，却最为热心。又从别一方面想，什么是最为大学的价值呢？这并非因为智識多，而在富于为了眞理，便甘受无論怎样的經驗苦痛的热情和勇气。有着热情和勇气的大学，是决不会灭亡的，而且作为大学的价值，也足够。而学于这燃烧着热情和勇气的大学的人們，是这国里的青年，要成为这国的中心的，是无須說得。我們的学欧洲文学，学俄国文学，并非为了知道这些，增加些智識，必要的事是来思索，看欧洲北方的人，例如伊孛生和托尔斯泰等，对于眞理是怎样地着想，我們是应該怎样地进行。这样想起来，北京大学的有着不屈服于一切的勇气和热情，不但足够发揮着大学的价值，我还相信，改革中国的，也是北京大学了。于是今天就講些俄国的事，并且講了为寻求眞理起見，是曾經有过闖了这样的失败和这样的破坏的人們。

譯自《露西亚文学研究》。

这是六年以前，片上先生赴俄国游学，路过北京，在北京大学所講的一場演講；当时譯者也曾往听，但后来可有笔記在刊物上揭載，却記不清楚了。今年三月，作者逝世，有論文一本，作为遺著刊印出来，此篇即在內，也許还是作者自記的罢，便譯存于《壁下譯丛》中以留一种紀念。

演讲中有时說得頗曲折晦涩，几处是不相連貫的，这是因为那时不得不如此的緣故，仔細一看，意义自明。其中所举的几种作品，除《我們》一篇外，現在中国也都有譯本，很容易拿来参考了。今写出如下——

《傀儡家庭》，潘家洵譯。在《易卜生集》卷一內。《世界丛書》之一。上海商务印書館发行。

《海上夫人》（文中改称《海的女人》），楊熙初譯。《共学社丛書》之一。发行所同上。

《呆伊凡故事》，耿济之等譯。在《托尔斯泰短篇集》內。发行所同上。

《十二个》，胡斅譯。《未名丛刊》之一。北京北新書局发行。

一九二八年十月九日，譯者附記。

阶級艺术的問題

片上伸

一

第四阶級的艺术这事，常常有人說。无产阶級的艺术将要新兴，也应該兴起的話，常常有人說。然而，所謂无产阶級的艺术，是什么呢？那发生創造，以什么为必要的条件呢？还有，这和現在乃至向来的艺术的关系，又是怎样的呢？

第四阶級的新兴，已經是事实。他們已經到了要依据自己內发之力，而避忌那发生于自已以外的阶級的指导底势力，也是事实。第四阶級之力，迟迟早早，总要創造自己內发的新文化，是已沒有置疑的余地的了。在或种意义上，也可以說得，即使不待那出于别阶級的人們的“指导”和“帮助”和“声援”，大約也总得憑自己的力，来創造自己所必要的新生活，新文化。而这新文化，一定要产生新艺术，也是并无疑义的。以上，或是事实，或是根据事实的合理底豫望。

但是，无論由怎样偏向的眼来看，第四阶級自己內发之力所产生的新文化的事实，却还沒有。第四阶級自己內发之

力所产生的新艺术的事实，也还几乎并沒有。所謂第四阶級的艺术，在現今，几乎全然不过是豫望。謂之几乎者，就因为总算还不是絕无的緣故。就是，无非是根据了过去現在的艺术上的事实，和决定将来的文化方向的阶級斗爭的事实，以豫望此后要来的艺术上的新面目。还不过仅仅依据着最近在俄国的第四阶級所产的艺术的事实，以考占将来的新艺术的特兆。也就是，当此之际的豫望，是成立于根据了将要支配那将来的文化的阶級斗爭的意义，以批判过去現在的艺术上的事实之处的。

二

从古以来，所謂第四阶級出身的艺术家，并非絕无。这些艺术家，以屬于自己这阶級的生活为題材的事，亦复不少。而那艺术的鉴賞者，在第四阶級里，也并非絕无。以題材而言，以作者而言，更以鉴賞者而言，屬于第四阶級者，并不是至今和艺术毫无关系的。但是，在事实上，屬于第四阶級者之为作者、为鉴賞者，則无不是例外。虽然可以作为例外，成了作家，而鉴賞者，則几乎完全屬于別阶級。所以屬于第四阶級者的生活，其被用作題材者，乃是用哀怜同情的眼光来看的結果，全不出人道主义底傾向的。第四阶級的艺术之从新提倡，即志在否定这使那样的例外，能够作为例外而发生的生活全体的組織，打破这承認着人道主义底作风之发生的生活全体的組織。在艺术上，設起阶級的区别来，用起标示阶級底区别的名目来，

虽然未必始于第四阶級即无产阶級的艺术，但"貴族底"呀"平民底"呀这一类話，却已經沒有了以重大的特殊的意义，来区别艺术的力量，能如現今的"无产阶級"这一句話了。发生于王侯貴族的特权阶級之間的艺术，发生于富人市民之間的艺术，其間自然也各有其阶級底的区別的，但这些一切，是一括而看作和无产阶級的艺术相对的特殊的有閑有产阶級的艺术。发生于特殊的有閑有产阶級之間的艺术，是自然地生长发达起来，經过了在那特殊的发生条件的范围內，得以尝試的几乎一切的艺术的样式和倾向的。无論是古典主义，是罗曼主义，是写实主义乃至自然主义，或是象征主义，凡各种艺术上的样式和傾向，总而言之，在以特殊有閑有产阶級的倖存，发揮着势力的事，作为发生条件这一点上，则无不同。从这一点着眼，则无产阶級的艺术者，豫想起来，是将这发生条件否定，打破，而产生于全然別种的自由的环境之內的。至少，也可以豫想，当否定一切向来使旧艺术能够发生的社会底事情乃至条件，而产生于反抗这些的处所。无产阶級的艺术是否先以反抗底，破坏底，咒詛底的形式內容出生，作为最初的表現的样式傾向，驟然也难于断言。但无产阶級的艺术将有其自己的样式傾向，将产生自己的可以称为古典主义的东西，于是又生出自己的可以称为罗曼主义，或是写实主义乃至自然主义的东西来，却也并非一定不許豫想的事。也許这些东西，用了完全两样的名目来称呼罢。但可以豫想，只要在用了那些名目称呼下来的种种艺术上的样

式傾向的精神里，有着生命，則对于艺术发生的条件所給与的自由，将在无产阶級艺术的世界上，使这些的生命当真彻底，或是苏生的罢。无产阶級的艺术，在那究竟的意义上，不会仅止于单是表現阶級底反感和爭斗的意志的。要使在仅为特殊的阶級所有，惟特殊的阶級，才能創作和鉴賞艺术那样的社会情状之下，发生出来的不自由的艺术，复活于能为一切人們之所有的社会里，就是为了对于創作和鉴賞，給他恢复真自由，全人类的自由，在这一种意思上，說起究竟的意义来，則拘泥于仅为一阶級的限制的必要，是不必有的。

三

好的艺术，无关于阶級的区别，而自有其价値之說，是不錯的。然而上文所說无产阶級的艺术，那究竟的意义，是并无拘泥于仅为一阶級的限制的必要的話，却未必可作在凡有好的艺术之前，阶級的区别无妨于鉴賞这一种議論的保証。发生于特殊有閑有产阶級之間的艺术，而尙显其好者，是靠着虽在作为真的自由的艺术的成立条件，是不自由不合理的条件之下，还能表現其誠实之力的雄大的天才之光的。然而这事实，也并非艺术只要听憑那发生和成立的社会条件，悉照向来的不自由不合理，置之不顧便好的意思。屬于无产阶級的人們，到社会組織一变，能够合理底地以营物質上的生活的时代一来，于是种种不合理和矛盾，不复迫胁生活的时代一来，大約就也能够广泛

地从过去的艺术中，去探求雄大的天才之光了。从少数所独占了的东西中，会給自己发見貴重的东西的罢。将要知道人們虽然怎样地慣于不合理的生活，习以为常的坦然活下来的，虽然这事已經有了怎样久，其心却并不黑暗，也不是全无感覚的罢。将要看出那虽不自然不合理之中，也还有灵魂的光，而对于过去的天才之心，发生悲憫，哀怜，并且覚得可貴的罢。这大概正和有产阶級的艺术家，从現在的浮沈于不自然不合理的生活中的无产阶級那里，看出了虽在黑暗中，人类的灵魂之光并未消灭，而对于那被虐的心，加以悲憫，哀怜，貴重，是相象的。这样的时代的到来，也并非不能豫想的事。至少，这豫想的事，也不能說是不合理的。然而无产阶級的艺术，既在彻底底地将艺术的发生成立的条件，置之自由的合理底的社会里，則在无产阶級，有产阶級艺术的发生成立的条件不待言，便是那內容和形式，也不免为不自由的东西，就是不能呼应真的心之要求的东西了。无产阶級，对于不能呼应自己的心之要求的艺术，是加以否定，加以排斥的。于是豫想着这否定和排斥，声明自己的立場，自行告白是有产阶級的艺术，說是无可如何而固守着先天的境遇，以对不起誰似的心情，自說只能作写給有产阶級看的艺术，也确乎是应时的一种态度，一种覚悟罢。（有島武郎氏《宣言一篇》，《改造》一月号。）这所謂宣言（我不欢喜这題目的象煞有介事），固然不能說是不正直，出于頗紧张誠恳的心情，也可以窺見。但不知从什么所在，也发出一种很是深心妙算

之感来。有島氏是屬于有产者一阶級的人，原是由来久矣。他的作品，是愬于有产阶級的趣味好尙一类的东西，大概也是世間略已認知的事实罢。然而这样說起来，則現在的艺术的創作者，严密地加以观察而不屬于有产阶級的人，又有几个呢。非于有产阶級所支配的社会里，拥有鉴賞者，而在其社会情状之下，成立自己的艺术的人，是絕无的。以这一点而論，也并非只有有島氏是有产阶級，也并非只有他的作品，是仅有愬于有产阶級的力量。然而这样的人們的众多，使有島氏安心，对于自己的立場，又不能不感到一种疑虑，是明明白白的。既然并非只有有島氏是有产者，而要来赶快表明自己的立場者，在这里可以看見或种的正直，誠恳，一种自卫上的神經質，而同时也显示着思路，尤其是生活法的理智底的特質傾向。以議論而論，是并非沒有条理的。成着前提对，則結論也不会不对的样子。自己之为有产者，恰如黑人的皮肤之黑一样，总沒有改变的方法。所以自己的艺术，仅愬于有产者。和无产阶級的生活，是全然沒交涉的。两者之間，有截然的区別，其发生一些交涉者，要而言之，不过是私生兒。所以第四阶級的事，还是一切不管好。凡来参与，自以为可以有一点貢献的，是僭妄的举动。——氏的思想的要点就如此。

确是很淸楚。簡单明了的。这样一設想，則一切很分明，自己的立場也淸楚，有了边际，似乎見得此后幷不剩下什么問題了。就如用了有些兴奋的調子，該說的話。是都已經說过了而去的样子。

但是，仅是如此，岂眞将間題收拾干凈了么？至少，有島氏心中的他自己所說的“实情”，岂眞仅是这样，便已不留未能罄尽的什么东西了么？

四

有島氏說，是由有产和无产这两阶級的对立，豫想到在艺术上，也有这两者的对立，于是从“思想底的立場”而論的。他說，在事实上，虽然两者之間，有几多的复杂的迂迴曲折，有若干的交涉，但在思想底地，则这两者是可以看作相对抗的。确是如此。然而他未曾分明否定有产阶級的艺术，而对于无产阶級的艺术，也并不他之所謂思想底地，要說得平易，就是作为要求实現那究竟理想的具体底的形态和方向，有所力說和主张；他似乎是承認第四阶級的艺术必将兴起，也有可以兴起的理由的，但又明說着和自己沒交涉，无論从那一面，都不能出手的意思的話。就是一面承認了就要兴起的新的力，却又分明表白，自己和这新的力，是要到处迴避着交涉，而自信这迴避之举，倒是自己的道德，除了生活在向来的，即明知为将被否定，将被破坏的世界上以外，再沒有别的法，并且这就可以了。

而作为理由的，則是說，因为“相信那（新）文化的出現，而发見了自己所过的生活，和将要发生那文化的生活并不一样的人”，是不应該“輕举妄动，不守自己的本分，而来多事”的。（东京《朝日新聞》所載《答广津氏》。）

真是这样的么？岂真如他之所說，“发見了自己所过的生活，和将要发生新文化的生活并不一样的人”，就始終“应該明白自己的思想底立場，以仅守这立場为滿足”的么？从有島氏看来，仿佛俄国革命的現状，那紛乱和不幸，就都是为了智識阶級的多事的运动，即“誤而輕举妄动，不守自己的本分，而来多事”，于是便得到“以无用的插嘴，来溷浊应是純粹的思想的世界，在或一些意义上，也阻碍了实际上的事情的进步的結果”似的。关于俄国智識阶級在革命运动上的功过，可有种种的批評，然而那样的片面底的看法，却不能成立。在他的看法上，是頗有俄国反动保守派的口吻的。我原也并非看不見俄国智識阶級的許多失敗和錯誤，但也不能以为既非农民，也非劳动者的智識分子的工作，是全然无益有害。試将这作为事实的問題，人真能如有島氏所言，当打开新生活的兴起之际，却規規矩矩，恪守自己的本分么？能冷静到这样，只使活动自己防卫的神經么？能感着“危险”，而抑塞一切的动搖，要求，主张，兴奋，至于如此么？即使是怎样“浸透了有产阶級的生活的人”，只要还沒有因此連心髓都已硬化，还沒有只用了狐狸似的狡猾的本能，而急于自救，那里能够連自己的心的兴奋，也使虔守于一定的分內呢？虽然人們各异其气質，但这地方的有島氏的想法，是太过于論理底，理智底，有未将这些考察，在自己的感情的深处，加以温热之憾的。假使沒有参与新生活的力量，将退而篤守旧生活罢，只要并不否定新生活，则在这里，至少，对于

自己的心情的矛盾，不該有不能平靜的心緒会发动起来么？我并不是一定說，智識阶級应以新文化建設的指导者自任。然而不以指导者自任，岂就归結在和那新文化建設是沒交涉，无兴味，完全不該出手，这于人我都有危险这一点呢？至少，在这里就不能有一些不安和心的惆悵么？从一面說，也可以說有島氏是毫不游移的；但从另一面說起来，却也能說他巧于設立理由，而在那理由中自守。正如他自己說过那样，他的話，是无所謂傲慢和謙遜的罢。独有据理以收拾自己的心情之处，是无非使他的說話肤浅，平庸，干燥，似乎有理，而失了令人真是从心容納之力的。

有島氏将思想的特色說給广津氏，以为特色之一，是飞跃底；社会主义的思想也在迫害之中宣传，在尚早之时豫說，这思想，是既非无益，也非徒劳，"为什么呢；因为純粹的人的心的趋向，倘連这一点也沒有，則社会政策和溫情主义，就都不会发生于人們的心中的。"（《东京朝日新聞》所載《答广津氏》。）从这意見看起来，則社会主义思想的先輩們所說的事，他似乎也并不以为无益或有害。而一切社会主义思想家，并不全出于无产阶級，大概也应該早已知道的罢。但竟还要說，他們应該不向和自己沒交涉的兴于他日的无产阶級去插嘴，退而謹愼自甘于有产阶級的分內么？还是以为这是有使有产阶級覚悟自己后日的灭亡的效果的呢？如果在于后者，則岂不覚得較之謹守自已的立場，倒是虽然間接底地，还是那努力之不为无益呢？

对于"改悔的貴族"，那发見了自己的立場，是有产阶級的立場之不自然不合理，虽然不能全然改換其生成的身分和教养，然而对于那不自然不合理，尙且竭力加以排除，否定，并且竭力来主张这否定，以这精神过活，以这精神为后起无产阶級尽力的人們，从有島氏看来，以为何如呢？莫非他們倒应該不冒人我两皆无益有害的多事的危险，而謹愼地滿足于自己生成的立場么？他的論法，是无論如何，非使他这样地說不可的。并不为了自己目前的安全，保自己的現在，而用了那么明白簡单的推理，以固守自己向来的立場的他們，在有島氏的眼睛里，是見得不过是愚蠢可怜的东西而已么？

我并非向有島氏說，要他化身为无产阶級，也非劝其努力，来做于他是本質底地不可能的无产阶級的艺术。只是对于他的明知自己是有产者，却滿足而自甘于此之处，頗以为奇。他的艺术，至少，是应該和那《宣言》一同，移向承認无产阶級之勃兴，而自覺为有产者的不安和寂寞和苦恼的表現的。我以为应該未必能只說是"因为沒有法，我这样就好"而遂"甘心""滿足"。只据他所已写的話，是只能知道他此后的态度，也将只以有产阶級为对手的，然而如果那意思，是有島氏一般的有产者的寂寞和苦恼的訴說，則他的艺术，将較先前的更有生气，更加切实。究竟是否如他自己所說，和无产阶級是全然沒交涉呢，即使姑作别論，而在現代的有島氏的艺术的存在，是当在和他自己明說是不能漠不关心的时代的关系上，这才成为切实的

东西的。然而，在有島氏的文章里面，則足以肯定这豫想推測的情緒和口吻，似乎都看不見。

五

关于无产阶級的艺术或是所謂阶級艺术，在大約去今十年以前的俄国文坛上，也曾議論过。那时的議論，是和智識阶級的思想傾向任务之論相关联，而行于劳动者出身的凱理寧，犹錫开微支（和小說家的犹錫开微支是別一人）等人之間的。这当时之所論，大概倒在以无产阶級为題材的艺术的問題，但也說及这称为无产阶級艺术者之中，多是傾向底，且較富于煽动底时事評論底的內容的事。无产阶級的自覺，那斗爭意識愈明确，那思想愈是科学底，則愈使以或种意义和这斗爭相接触的人們，归入爭斗的一路或那一路。这态度的明确，为斗爭，为論爭，为煽动，是必要的，是加添力量的，但为艺术的創造，却是不利。然而，阶級斗爭者，是現在无产阶級的意識的中心，所以在无产阶級的艺术中，这斗爭的意識，便自然不得不表現。但艺术的創造，从那心理的本質上，从那构成上，是都以全人类的把握为必要条件的。在或一时代，艺术也自然会带些阶級底的色彩的罢。但这是从艺术家将含有阶級底色彩的东西，作为全人类底，而加以把握的幻象所生的結果。无論何时何地，在艺术的創造上，这全人类底幻象，是必要的。而无产阶級，則借了对于旧来的社会思想的那严肃的合理底的分剖解析之力，将这全人类底幻象，加以破坏。于

是从无产阶級的科学底理智底的斗爭意識，要在艺术上来把握新的全人类底幻象，便非常困难了。以上所說那样的意思的話，是犹錫开微支的論中的一节，但要而言之，却不妨說，从这些議論里，关于无产阶級艺术的本質，也几乎得不到什么确切的理解。除了說是倘不到无产阶級的爭斗意識已經緩和之后，倘不到从論战底的气度长成为更自由的气度之后，也就是倘不到从理知底科学底的斗爭意識，在情緖的灵魂的世界里，发見新的生活的安定之后，則无产阶級的艺术，未必会眞正产生的那些話之外，凡所論議，几乎全是說以无产阶級为題材之困难。而那时，那艺术的作者，好象未必定是无产阶級自己。这些处所，那时的議論是尙屬模胡的。

六

将这事就俄国的文学来看，大約在十九世紀的末期，俄国文学所取之路凡二。其一、是摄取人生的种种方面。昔人所未曾观察未曾描写的方面，多角底地作为題材。又其一、是新的形式的創造。作为題材的人生的方面，是即使这已曾有人运用了，也仍取以使之活現于更其全部底情緖之上，再現为更其特殊的綜合底之形。从十九世紀末到二十世紀革命以前的文学，是大概沿着这两条路下来的。描写了人生的极底，描写了自由的放浪者的生活，描写了在除去文明的欺騙而近于天然的生活之間。大胆地得意地过活的人們的姿态的戈理基的罗曼主义；从反抗那专心于安

分守己的俄国的平庸主义的精神，而在自传底作品里，歌唱了那革命底气魄的戈理基的写实主义；将軍队的生活，或則黑海的漁夫的生活，或是馬戏戏子的生活，都明确精細地描写了的庫普林的色彩丰饒的写实主义；以眞实的明亮的而富于情趣的眼睛，将垂亡的貴族阶級的运命的可笑和可怜，用蘊蓄着腴潤和优婉之笔，加以描写的亚历舍·托尔斯泰(Alexei Tolstoi)的写实主义；运用了性和死的問題的阿尔志跋綏夫；惡之詩人梭罗古勃；歌唱了灵魂的秘密，那黑暗的角角落落的安特来夫；这些人，无論那一个，就都是想在探求人生的道上，捉住一个新方面，新視角的。

想在艺术上，創造新形式的运动之中，描写了照字面一样的人生之縮图的契呵夫，确可以看作那先驅者。纖細，簡净，集注底的笔致，其中还有細心的精选，有精力的极度的經济。这便是，成为象征底，使描写的努力极少，而表現的結果却极多。在那作品上，与其看見事实的变化和內面生活的复杂和深奥，倒在从一刹那的光景里，看見宝玉一般的人生的詩。以綜合底，全部底之味，托出細部的难以捕捉的之味来。置重于气度，置重于炼詞。发生了不能翻譯的音乐，內面律。这傾向，便成了想将一切的題材，就从其一切的特征来表現。于是便致力于个性底特殊的表現了。追技巧之新，求表現之独創。未来派也站在这傾向上的，对于一切旧物的憎恶，是这技巧派的特色。造出了一些将旧来的語根結合起来的新語。一定要将这貶斥为奇矫而不可解，是不能的。

表現的技巧的紧縮洗炼，被集注于最根本底的心情，即綜合底的心情的表現。藹罕瓦尔特(Eichenwald)所謂創作由作者和讀者的协力而生效果之說，在这技巧派是最为真确的。普遍底綜合底的根本底的表現，即不必以外面的差别底細叙为必要。所表現的是人生之型，非偶然底一时底而是永远的东西，全部底的东西。如安特来夫的戏剧便是这。

这技巧和形式的洗炼，压倒了內容，于是又想克服它，而沉湎于奇幻的，纖細的，难以捕捉的心情里；和这相对，探求着和人生的新事实相呼应的魂的真髓者，是世界大战前后的俄罗斯文学界的实状。在俄国，是文学上的轉机和社会生活的轉机，略相先后，出現了那气运的萌芽的。对于过去的人生的綜合，从新加以分析批判的要求；在过去的生活中，随处显現的腐败，自弃，姑息的滿足，灭亡的悲哀，反抗和破坏的呻吟，一时都曝露于天日之下，将这些加以扫蕩的狂风，即內底和外底的革命，便几乎一时俱到了。旧来的文化的破坏，許多的生命的蹂躪，智力生活的世界底放浪：俄国革命的結果，先是表現于这样的方面。

七

革命以后，成了无产阶級的世界的俄国的艺术方面的生活，說是現今还在混沌而不安不定的状态里，大約也是事实罢。俄国的現状，对于艺术方面的繁荣，不能是好景

况，那自然是一定的。而且在出版事业极其困难的現在的俄国，从千九百十八年到千九百二十年之間，出版的純文艺方面的書籍（并含詩歌，小說，戏剧，兒童文学，文艺批評，文艺史，艺术論等；也含古典及既刊書的重印在內），是三百六十五种，其中純文学上的作品計三百三种，那大半是詩集。而詩的作者之中，则有許多新的劳动者，单是已經知名的人，就有三十人內外（据耶勖剌珂教授所主宰的杂志《Russkaia Kniga》及美国的《Soviet Russia》杂志的記事）。但并非凡有作詩的人們，全都发表了那作品的，从这事情推想起來，可知新出于現在的俄国的无产阶級詩人，实在頗为不少。这些詩人互相結合，已經成立了墨斯科詩人同盟，且又成立了全俄詩人同盟。也印行着四五种机关杂志。因为这些詩人之作，是几乎不出俄罗斯国外的，所以我的所知，也不过靠着俄国人在柏林，巴黎，苏斐亚各地所办的杂志报章的断片底的轉載的材料。但那詩的一切，几乎全不是破坏底，复仇底，阶級憎恶底之作，而是日常的劳动的贊美，劳动者的文化底意义的浩歌，热爱那充滿着神奇之光和科学底奇迹的都会生活和工場之心的表現。都会者，是伟大的桥梁，由此渡向人类的胜利和解放；是巨大的火床，由此鑄造幸福的新的生活。新时代的曙光，从都会来。工場現在也非掠夺榨取之所了，这里有劳动的韵律，有巨大的机器的生命的音乐。劳役是新生。这里有催向生活和日光和奋斗努力的强有力的号召。有自己的鉄腕的夸耀，有催向集合协力的信賴——是用这

样的心情歌唱着的。就中，該拉希摩夫，波莱泰耶夫等人的詩，即可以視为代表底之作。

由这些无产阶級詩人的詩，所見的艺术上的特色，分明是客观底，是現实底，而且明确。由空想底的纖細而过敏的神經和官能之所产的一种难以捕捉的心情的表現，和这相連的技巧的洗炼雕琢，这些傾向，全都看不見了。和这傾向的末流相連带的复杂，模胡，病底頹唐底神秘底的一切东西，在这里都不能看見。来替代这些的，是簡素，明晰，以及健康充实之感。較之形式，更重內容。从俄国文学发达上看来，这事实，分明是对于从十九世紀末到二十世紀的主观底病底神秘底象征主义的傾向的反动。即回向写实主义精神的归还。病底的纖細过敏的技巧，要离开了具体底的事象，来表現一般普遍底抽象底的东西的本質，这則作为对它的反抗，是客观底的，确切的現实生活的价值的創造。这也可以說，是向着一向視为俄国文学的传統的那"俄罗斯写实主义"的創始者普式庚的复归。其实，革命前的俄国的詩，是因了极端的个性别意識，差别意識，而自我中心底的不可解的傾向，頗为显著的。以明晰为特色的无产阶級的詩，对于这个，則可以說，是集合底，协力底，建筑底。还有，极端的个性别傾向，是因为限住自己，耽悅孤独，而陷于无力的女性底的神經过敏了，对于这个，則也可以說，无产阶級的新詩，是男性底，健斗底，开放底。凡这些，虽然許多无产阶級新詩人的作品还是幼稚未熟，但其为显著的共通的特色，却可以分明看見的。

作为无产阶級艺术的現今俄国新詩人之作，在此刻，恐怕是世界上的唯一的东西罢。这些无产阶級的文学者，听說也别有小說，戏剧的作品的，但都未曾传播。他們是否能成将来的俄国文学的确固的基础，是否能算作代表无产阶級艺术的东西，凡这些事，現在都无从断定。但是，至少，这些純然的无产阶級艺术，并非单从革命和无产阶級的秉政，偶然突发地发生起来的东西，則只要看上文所叙的事，便該会自然分明了。就是，从这新艺术的特色，是頗为大胆地，明快地，将革命以前的俄国文学的傾向，加以否定，排斥，破坏的事看来，也就可以知道。而这新詩的特色，还在先前的詩人們，例如伊凡諾夫(Uiatchslav Ivanov)，瑪亚珂夫斯奇(V.V. Maiakovski)以及别人之上，給了显明的影响云（据最近还在墨斯科的詩人兼評論家爱倫堡的《Russkaia Kniga》第九号上的論文)。以上的事实，所明示的，岂非即是无产阶級的艺术，其发生成立的条件，是見之于社会阶級的斗爭的結果中；而同时，那作为艺术的特色之被創造，也仍然到底是艺术这东西的自然而且当然的变迁发达的結果么？

八

无产阶級的世界，虽在俄国，自然也还只是本身独一的栖托罢。所以无产阶級的艺术，在十分的意义上，还未具备那創造和鉴賞的条件，也明明白白。由外面底的社会情况看起来，在这样的时期所創造的无产阶級的新艺术，先

从形式最簡单，印釘也便当，在創造和鉴賞上，也比較底并不要求許多条件的詩歌，发其第一的先声，正是极其自然的事。更从心理底方面来想，則也因为現在的俄国的无产阶級，对于自己的新生活的意义以至价値的获得，感到了切实的喜悦和感激罢。这新生活的感激，先成为抒情的詩，成为高唱新生活的凱歌而被表現，也正是极其自然的事。这里有什么阶級底憎恶呢？这里有什么迎合时代呢？一切都是純眞的魂的欢喜，新生的最初的叫喊。詩者，无論何时，实在总是人类的眞的言語。是言語之中的言語。从还是混沌而仿徨着中似的俄国民众的心的底里，微微响动者，誰能硬說不是这些新詩歌呢？而这新詩歌，除阶級斗爭意識之险以外，是全然詠叹独自的新心境，順着俄国文学自然的成长之迹的，是孕育着自由的风格的，凡这事实，不能一定說惟在俄国才偶然会有。这事实，較之漫然叙述无产阶級的艺术，不更含有許多实际底的严肃的暗示么？无产阶級的艺术，确是破坏向来的艺术的。但那破坏的成功，至少，必在新的自由而淳朴的創造的萌芽的情形上。艺术者，始終是創造。无創造，即不得有艺术的更新。无創造，即不能有旧艺术的破坏。

日本的无产阶級所产生的艺术，是怎样的东西呢，現在不知道。但是，豫料为至少必有对于这新艺术以前的艺术的反抗，从此的甦生之类的意思，自然地当然地在那艺术本身的本質內容和形式上出現，是不会錯的。在这里，且不問无产阶級的支配的时期之如何，不問无产阶級文化

发生成立的早晚之如何，而問題轉向日本現在的艺术的內容形式的文艺史底批判去。

关于日本現在的艺术，尤其是文学的事实，两年以来，时或試加批評了。虽不至如在俄国文学那样，但在或种意义上，也还是技巧第一。将料是小資产阶級心情之所要求的，使他发生的，引其感兴的那样程度的，智巧底的浅薄的內容，虽是怎样浅薄的內容，而用这技巧的精練，却令人爱讀到这样，說作家以此自豪着，几乎也可以了。这样的技巧第一的傾向，使不能再动的現今的文学的气运，沉重地，鈍鈍地，然而温柔地，停滞烂熟着。这黯淡的天空，很不容易晴朗。大抵的人，都被卷去了。再說一回罢，无論那里，在那气度上，都是小資产阶級底的。在这风气之中，忽而出現了无产阶級的支配，忽而发生了无产阶級的艺术，是不能想象的事。至少，日本的艺术，在无产阶級艺术的产生之前，还是使这小資产阶級心情更加跋扈跳梁起来罢，否則，就須在否定自己的有产阶級生活的心情所生的矛盾中，去經驗許多的內爭和苦悶和糾葛。

“天雷一发声，农人画十字。”

这是俄国的有名的諺語。雷还沒有响。然而总有一时要响的。一定要响的。我們之前，从此要发生許多內外的糾葛的罢。无产阶級艺术的主张，也无非便是那雷鳴的豫感罢了。

一九二二年二月作。譯自《文学評論》。

“否定”的文学

片上伸

一

否定是力。

委实，較之温暾的肯定，否定是远有着深而强的力。

否定之力的发現，是生命正在动弹的証据。否定真会生发那紧要的东西，否定真会养成那紧要的东西。

由否定而表見自己。由否定而心泉流动。由否定而自己看出活路。

至少，从俄国文学看起来，这事是真实的。俄国文学，是发源于否定的。俄国文学，是从否定中产生的。十八世紀以后，俄国文学成立以后的事实，是这样的。

俄国的現实——那現实的見解，倘是种种不同。認为現实的內容以及对于这些的解释，也还因时，因人，而种种不同。然而，要之，以俄国的現实为对象，将加以肯定呢，抑加以否定呢，这事，却总是重要的問題。即使生平好象于这样的問題并不措意，但心的动摇愈深，則从那动摇的底里，現出来的，虽然其形不同，而总是这問題。要举出誰都知道的例来，那么，托尔斯泰也是，都介涅夫，

陀思妥夫斯基更其是。在近时，則戈理基，勃洛克，梭罗古勃，白萊(Andrey Bely)都是，其他更不胜列举其名姓之煩。

在俄国，是向东呢抑向西的問題；向科学呢抑向宗教的問題；向魔呢抑向神的問題。而这，是将俄国的現实，怎样否定的問題；也就是将这怎样肯定的問題。而在这問題的批評之前，則总要擡出彼得大帝来。便是彼得大帝該当否定，还是肯定的問題，也常常被研究。

二

君主作为領导，作为中枢，从国家底的見地，要性急地，大胆地，并且透辟地决計来改革一国的文明文化。凡能辨别，略知批判，明是非者，都应該将那批判辨别之力，悉向以国家底見地为根柢的改革去。因为在当时，除此以外，是沒有可加以批判辨别之力的对象的。总之，社会上却从此发生了批評；发生了可以称为輿論的萌芽。一切的批判，是时事評論，以国家底見地的改革为主題的时事評論。

这是彼得大帝时代的俄国。——但在这时代的时事評論中，看不見力的对立。至少，就表面看起来，力的对立，是不見于那評論之上的。也有不平，也有誤解，也有咒詛，也有怨言，——但一方面，是站着作为主导力的君主，而且又是非凡的决行者，精悍的，聪明的，驀进底的决行者。站出来和这对抗的，便是死。于是現于表面的时事評論，

就不消說，是以这主导力为中心，而对于那改革的意义，加以說明，辯护。时代的聰明的智力，那时代的最高的智力，恐怕即以說明辯护那改革的意义，認为自己的本分的罢。不認改革的意义者，較之算作冲犯主导力的君主，大概倒是要算作反抗文明的自然之势，換了話說，是正当的力。不这样想，是对于那时代的最善最高的智力的侮辱。

总之，評論的对象，是国家。时代的最善最高的智力之所表明，是"君主的意志的是認"；是文明改革的辯护。在这里，是沒有可以投进个人的心的影子去的余地的。大家应該一致，以改革为是。是对于时代的势力的順从。

彼得大帝以后，文学是专为了文明和留心于此的君主的贊頌。并无真的社会底根据的当时的文学，自然只能为宮廷而作了。竭力的，分明的，毫不自愧的阿諛，在德萊迪珂夫斯基献給女皇安那的，豫言了和日本通商的詩里就可見。但这些阿諛的作品，并不怎样为宮廷的貴人們所顧及，却也是实情。因为文学或文学家，从那时的貴人們，是不过得到視以輕侮和戏笑的眼的。

三

从"君主的意志的是認"，經过了許多不被顧及的宮廷底阿諛的詞华，到加德林那二世时代，而俄国文学这才看見个人的心的淡的投影，对于俄国的现实，加以否定的表白，是現出来了。拉第錫且夫在那《从彼得堡到墨斯科的旅行》（千七百九十年）中，說是"凡农民們，从地主們期待那

自由，是不行的，倒应該只从最苛酷的奴隶状态之間期待"者，即无非惟从强的否定之間，生出真的肯定来的意思。加德林那二世一讀这書，以为拉第錫且夫"在农民的叛乱上，放着未来的希望"，是未尝真懂了这書的真意的。但是，屬望于地主的善意和好意的幻影的消灭，使拉第錫且夫的心的影更浓，更深了。这一篇，倒是拉第錫且夫的詩。是从憤慨，嗟叹，伤心，自責的心的角角落落里，自然流溢出来的一篇詩。自說"因为我們是主人，所以我們是奴隶。因为我們拘束着我們的同胞，所以我們自己是农奴"的后来的赫尔岑之心，在拉第錫且夫的言語中，就已經随处可以发見。从外部的观察一轉而"看我的內部，则悟出了人类的不幸，也仍然由人类发生的"拉第錫且夫的这話里，是有着难抑的热意，鮮明的感情的色彩的。这是詩。

拉第錫且夫的否定的詩，开拓了俄国文学的路。至少，在以力抗农奴制度为中心的怀疑底的，批評底的，諷刺底的心情中——对于实現的否定中，俄国文学这才能够真发見了应走的路的出发点了。

俄国是从最初以来，就有着当死的运命的；有着自行破坏的运命的。仗着自行破坏，自行处死，而这才至于自行甦生，自行建造的事，是俄国的命运。俄国的生活的全历程，是不得不以自己的破坏，自己的否定为出发点了的。到了能够否定自己之后，俄国才入于活出自己的路。由否定的肯定，由死的生，这路上，正直地，大胆地，透辟地，而且驀地前进而来的，是俄国。称为莫明所赴的托罗卡

（三匹馬拉的雪橇）者，要之，即不外是为了求生，而急于趋死的俄国的模样。

否定的路，本来是艰险的。有着当死的运命的俄国，为了死，不知經历了多多少少的苦恼，那自然不待言。但因此而否定之力更强，更深了。因了苦恼，而对于自己的要求更高了。俄国的文学，是这否定之力和矜持之心的表白；是为了求生，而将趋死者的巡历地狱的記录。在那色調上，自然添上一种峻严苦涩之痕，原是不得已的事。虽在出自阴惨幽暗的深谷，走向无边际的曠野的时候，也在广远的欢喜中，北方的白日下，看見无影的小鬼的跳跃，听到风靡的万千草莽的无声的呻吟。这就无非为了求生，而死而又趋死，死而又趋死的无抵抗的抵抗的模样。俄国的求生之力，就有这样地深，这样地壮，这样地丰饒。

四

在俄国文学中的怀疑的胚胎，恐怕是应当上溯拉第錫且夫以前，或者望維辛以前的罢。如比宾，即在那《文学观的品隲》中論及，以为深邃的怀疑和否定的力，大約是作为潜伏的力量，郁屈着，早經存在的。在望維辛和拉第錫且夫之前，如諷刺剧詩人坎台弥耳，也可以說是表現了时代的怀疑底傾向。但在好以受者的含忍，作为斯拉夫民族的最高的美德的人們，却将这些早的怀疑底否定底傾向，只看作自外而至的东西。然而最好是去想一想，十七世紀时以俄罗斯教会为中心的希腊派和罗馬派之爭，教会的分

离，究竟是表明着什么的呢？教会的分离，异端的发生，一貫着这些事象的精神，岂非就是深邃的怀疑底否定底精神么？这精神，也便是在文学上的现实否定的思想。这便成为拉第锡且夫的《从彼得堡到墨斯科的旅行》，望維辛的喜剧，格里波亚陀夫的《聪明的悲哀》，来尔孟多夫，普式庚，乃至果戈理以及别的作品了。怀疑和否定的力，在俄国的文学上，怎样地成为重大的力量而显現着，是只要逐渐講去，大概便会分明的。

怀疑和否定，要而言之，就是个人和社会的分离的意思；也是个人和国家的分裂的意思。和現实相妥协之不可能，将現实来是認之不可能，这在本来的意义上，是生活的一种变态。苦恼即从这里发生。俄国的文学，曾經描写了沈淪于这苦恼中的許多的人物。脫了現实生活的常軌的"零余者"，为要根本底地除去这分裂，更加苦恼了。由对于周围的現实的輕侮和嫌恶之苦，而从中常可見絕望自弃的顏色。尤其是，俄国的怀疑，是在根据科学，例如从国家底見地，来考察农奴的問題之类以前，在那根柢上，就有比这些考察更深的，直接端的的感情的，在怀疑和否定的底里，跃动着良心的憤激和感情的悲伤，作为中心的力。但从加德林那二世的时代起，到亚历山大二世的即位时止，殆将百年之間，在俄国，却未行足以聊慰这伤心和憤激的改革。在百年之間，生活，是成长了。作为国家的公然的俄国，是成长了。思想，也成长了。然而生活的形式如旧。和官僚政府的发达一同，农奴制度也被保持得更坚固了。

于是思想便一切成为反抗。而这又不能不成为苦恼和嗟叹的声音。嗟叹之声，是不仅洋溢于伏尔迦大川之上的。俄国的文学，便是这嗟叹的歌，这愤怒的詩。

五

果戈理曾經取了自作的《死灵魂》的一节，讀給普式庚听。每当听着果戈理的朗誦，普式庚是向来大抵笑起来的，但惟独这一回，当傾听中，却漸漸肃靜，終于成了不胜其愀然那样的黯淡之色了。果戈理一讀完，普式庚便以非常凄凉的調子，說道，“唉唉，我們的俄罗斯，是多么忧郁呵！”

忧郁的俄罗斯！从这忧郁之間，难于一致的矛盾之間，在俄国的否定的精神便产生了。諷刺的文学产生了。自十八世紀末到十九世紀的諷刺的文学，是于笑中來解放的。凡可笑者，不足惧。至少，在可笑者之前，并无慴伏的必要了。凡笑者，立于那成为笑的对象的可笑者之上，凡可笑者，便見得渺小，无聊。一被果戈理所描写，地主也失其怖人之力；一被果戈理所描写，而官僚也将其愚昧曝露了。笑，使农奴制度和官僚政治的幻影消灭了。笑，是破坏；笑，是否定的力。

果戈理示人以种种俄国的现实的空虛。苦恼着而生活于这空虛中，那眞是凄慘的怕人的事。果戈理是向这笑里，引进了凄慘去的第一人。将笑，将諷刺，做成了悲剧底的，是果戈理。

这是赫尔岑之所謂“异样的笑”。是“凄惨的笑”。是“毛骨悚然的笑”。在这笑里，有自責自愧之感和自嚙其良心之苦。不是因为“太可笑了而挤出眼泪来”的，乃是“哭着哭着，終于笑了”的哭笑。

或者又有那为了国家的伟业和英雄的功业，而被踏烂于其台石之下的，孱弱的渺小的平凡人的一生。或者又有那要脱現实的羈絆，如天馬之行空而自亡其身的傲者。对于这些人，普式庚和来尔孟多夫，是未必看作不过如此的人的。

这都是否定的尝試；是怀疑。是有着当死的运命的俄国，为死而趋的路程的記录。踏烂在彼得大帝的銅象之下的平凡人的反抗，要在地上实現那天馬行空之概的傲者的破坏，誰能說不是二十世紀的革命呢？要由死以得生的否定之力，是革命。俄国的文学，若仅看作否定之力的发現，虽然还有几多复杂的要素，也不可知。但以这力为中心，从这一角去讀俄国的文学，却决不会是对于俄国文学的冒瀆。否定之力——为求生而寻死的这力，是丰富的，复杂的，顯饒于变化的力。在墜地亡身的一粒麦子中所含的力，总有一时要出現的。

作为否定之力的文学，也就不外是作为生存之力的文学。再說一回罢，俄国是最初以来，就有着当死的运命的；有着自行破坏的运命的。仗着自行破坏，自行处死，而这才至于自行苏生，自行建造的事，是俄国的命运。俄国的文学，是以自己的否定为出发点，由否定的肯定；由

死的生，循着这路，正直地，大胆地，透澈地，而且慕地走了来的。

在这里有俄国文学的苦恼和悲哀；在这里有俄国文学的力。有下地狱而救了灵魂者的凄惨和欢欣，和力量。

一九二三年五月作。譯自《文学評論》。

艺术的革命与革命的艺术

青野季吉

一

无产阶級的艺术运动也頗为进展了。相当有力的无产阶級的作家和批評家，也已經出現。无产阶級的艺术，早已是不可动摇的事实。縱使怎样用了資产阶級批評家的斜视乱视，也不能推掉这事实了。

然而我，是无产阶級的艺术运动愈进展，便愈忧其堕落和迷行的一人。我于相信人类社会的进行，願意为此奉献些小小的自己之力这一端，是乐观者。但当取人类的或一时期，或者或一人們之群，而省察其动弹之际，我是不弃掉悲观者的态度的。人也許以为这是資产阶級底习癖的多疑的态度罢。但这是錯的。如果无产阶級运动并非单单的群众运动，而是全阶級底組織运动，則站在那立場上的我們，即一面必須常是乐观者，同时在別一面也不可缺少悲观者的准备。无产阶級的战士的彻底底的写实主义，本来，就是从这作为乐观者的要素，和悲观者的准备的渾然融合之处，产生出来的东西。要有此，这才知道信仰，同时也知道战斗。

我現在即使对于无产阶級艺术家，加了什么責难，但倘以为这足以妨碍幼小者的生长，是不对的。不相信生长，即无从加以真的責难。不凝視正当的长发，即不能指摘堕落和迷行。相信无产阶級的艺术的未来，我是不落人后的。我只恨于凝視現在的无产阶級运动的眞正的进行，而为此勉效微劳之不足。但是，对于使未来昏暗的堕落，有伤眞正的东西的进展的迷行，则无論托着什么名目，我也不能緘默的。

二

艺术者，不消說，是个人的所产。个人的性情和直接的經驗，在这里造出着就照个人之数的色彩，是当然的。虽是无产阶級的艺术罢，从中自然也要因了艺术家各人的先驗后驗的准备，生出几多的 Variety（繁变）来。尤其是，因为无产阶級的艺术运动，并非一主义的运动，而是作为一阶級的运动，所以就更加如此。說是无产阶級的艺术所当取的形态，是应該如此如此者，不过是对于无产阶級的艺术运动的扩大，沒有著眼的人們的話罢了。

在这里，是可以有 Variety 的。不如此，即非健全的艺术的发軔。但是，在别一面，却必須有作为无产阶級的艺术的不可动摇的共通的要素。惟这共通的要素，乃是无产阶級艺术作为阶級艺术运动，而发揮其革命艺术的意义的东西。

就劳动阶級来看这事，也是这样的。各个劳动人，各

以个个的色彩，营着那生活。然而劳动阶級之所以是一个革命底阶級者，即因为在各个劳动人，都有共通意識，而这且有生长的可能的緣故。沒有这意識的劳动人，則形状虽是劳动人，但縱使怎样地受了貧苦的洗礼，也还是和資产阶級的隶屬动物沒有两样的。

然則，无产阶級的共通意識，无产阶級文艺所当有的共通要素，是什么呢？排在第一的，那不消說，是革命底精神。

描写了貧穷的，被蹂躪的，飢餓的人們的艺术，至今为止，已經多得太多了。在自然主义运动以后的文学上，描写工人和农夫者，尤其不遑枚举。然而，不能說因为描写了工人和农夫，便是无产阶級的文学。这是什么緣故呢？是因为作者用了封建底的哀怜，或資产阶級的理解那样的眼睛来眺望，来描写的緣故，是因为在作者，并无无产阶級的革命底精神那样共通意識乃至要求的緣故。

說是因为作家在或一时期，曾度劳动的生活，便将这作为惟一的資格，算是无产阶級的作家的事，是不能够的。現在以資产阶級艺术为得意，写着的人們之中，曾經从事于劳役者也不少。有爬出了黑暗的煤矿洞，成为煤矿王的人；也有到逃出为止，媚着貴家女兒的人。这便是曾在过去做过劳动生活这一个經驗，所以并非无产阶級作者的資格的归結的緣故。自然，过去的劳动生活，是高价的。然而比这尤其高价者，是由此到达劳动阶級的革命底意識的經驗。在眼前，虽有出自劳动生活的作家，但我看見完全

有着沈潜的革命底意識者，而竟逐渐淡薄下去，实不胜其惋惜。并且看見因为这些人冒瀆着革命的艺术之名，而无产阶級艺术运动的銳角，怎样地逐漸化为鈍角了。

不要誤解。虽說革命底精神，却并非指歇斯迭里底的絕叫和不顧前后的乱闖。并非指感伤底的咒詛和末梢神經底的破坏欲。靠着这样的事，以玩味革命的快感，是最为非革命底的。倘是在习俗底的意义上的革命詩人，那么，这也就很好。然而該是作为无产阶級艺术家的共通意識的革命底精神，却不是这样肤浅的欲求。

还有，将这和那些資产阶級作家們作为盛饌上的小菜，常所喜欢的反逆底精神之类看作一样，是不行的。資产阶級作家的动搖层，作为无聊的心境的換气法，則喜欢反逆底精神的辣味，还想将这和革命底的意义連絡起来。但这是完全不同的两个东西。作为无产阶級作家的共通意識的革命底精神，是和无产阶級的历史底进行一同生长了的阶級意識。艺术之由无产阶級而被革命，就为了有这历史底必然力的緣故。无产阶級艺术之所以为革命的艺术，就因为被这共通意識所支持的緣故——在这里，要附白几句的，是有如未来派，表現派等，作为艺术革命的前驅，我們是承認其貢献的，但作为革命的艺术的无产阶級的艺术，却必須有他們所缺的强固的阶級意識。

三

无产阶級的阶級意識，无論在怎样的意义上，和資产

阶級的个人主义是不相容的。将这和資产阶級的个人主义相对立，而来一想，則这正是被照耀于非个人主义的精神的。人們每每費心于社会主义和个人主义的关系，深怕一到社会主义之世，沒却了个人，便很勉力于立論，然而这所指示的个人的內容，倘不是資产阶級个人主义所尊重的意义上的东西，則这样的“个人”，一到无产阶級的支配，阶級社会消灭的未来，便当然应該死灭。这是較之指点太阳，还要明白的事。个人主义底精神，是近代資产阶級社会所完成的惟一的道德原理。而且恰如观念上的所产，常常如此一样，这历史底精神，也霸冒了永远的高座，被擡在超时代底的所謂永远的理想上了。資产阶級教养的一切之道，无不和这相接續，資产阶級的支配，还想由这名目，引起永远的幻覚来。然而在那下面，却生长了革命底的无产阶級的意識，有着新內容的心情，以必然的进行，扩大起来了。

这，决不是資产阶級个人主义的心境。全然是别样的意識。有一回我曾經称这为 Comrade（伙伴）的心情，但总之，这心情和个人主义底精神，是完全两样的。那革命底的意識的生长，也可以說，便是无产阶級的革命底生长。有着宗教底的傾向的人們，每喜欢說，无产阶級虽以为将要支配未来，但还是充滿着資产阶級底斗爭精神，所以无产阶級所支配的世界，也依然是丑恶的功利精神的世界罢。以此作为反对阶級斗爭的理由。这些言說的錯誤，則只要看見无产阶級的阶級底新意識的生成，便自明明白白了。

我們相信无产阶級的文化的生长。而使我們豫期无产阶級的文化者，实在应該是和資产阶級文化的根源的个人主义底精神正相反对的非个人主义底精神。而使我們豫期无产阶級艺术者，則应該是无产阶級的这共通的新意識。

将这和也是非个人主义底的，宗教底的心情混为一事，是不行的。宗教底的那心情，是不堪个人主义的重担的正直者們聚集起来，互相帮助的消极底的逃难民的心情。那也許是非个人主义底的罢。但并非积极底的意識的結成。不是有着可以支配世界的必然的豫期的意識。这虽然轉化为非个人主义了，然而是常常收受着个人主义底精神的回踢的心情。至于作为无产阶級的共通意識的非个人主义底精神，則是积极底的生成，不是逃难民的心情，而是占領民的心情。

我不得不将这非个人主义底精神，力加指示，作为无产阶級艺术家所应有的共通意識。說是非个人主义底精神，是消极底的說法罢，但要将这积极底地說起来，是随着那人，什么都可以称得的。总之，这是可作无产阶級的道德原理的新意識。

艺术家的特性之一，是深切地具有着万人之所有的东西。如果无产阶級的艺术家，真从无产阶級跨出来的，則也应該深切地領会着那阶級的新意識。而且还应該回过去，将睡在无产阶級的未醒的心里的那意識，叫喚起来。倘不然，那就虽說是无产阶級艺术，也不过徒有其名，只是从无产阶級偶然浮上来的人的混杂而得意的表現罢了。将这

样的游离产物，称以无产阶級之名，我們以为是应該唾弃的冒瀆。

四

作为无产阶級的共通意識，鮮明地被看取的，是国际底的精神，是世界主义底精神。无产阶級运动的大半，是国际底的运动，但这并非单是战术上的举动，实在是基于生根在各国劳动阶級的共通意識里的要求的。倘不懂这倫理底意义，便也不能懂得国际底的运动。自然，在这里，是有經济上的必然的。这事情，在这里不見有关說的必要。

将这世界主义底精神，看作上文所述的非个人主义底精神的延长，也不要紧。但当作别一路的发生，也可以的。这世界主义底精神，是在无产阶級运动的一定时期內，被强有力地叫了醒来的东西，在今日而强有力地豫約无产阶級的未来者，便是这精神。"在劳动无国界"这句話，現今，已成万国劳动阶級的标語了。我們对于从劳动阶級走出来的作家和批評家，不能不看一看这共通意識的有无或濃淡。

要記得資产阶級艺术，是传統底的，国民主义底的——日本主义，是由資产阶級艺术的先达所提倡起来的呀——对于这，则无产阶級的艺术，就必須是革命底，世界主义底了。惟其如此，所以无产阶級的艺术运动，是艺术革命的运动；无产阶級的艺术，是革命的艺术。

自然，在資产阶級艺术里，也不能說，并无世界主义底精神。然而这和資本家的国际底一样，是完全置基础于国民主义底精神的。虽是資产阶級艺术的最好的部分，实在也还沒有全然去掉了这基础。在那里，还有可以革命的东西。而无产阶級的世界主义底精神，則是和叫作“国民”这一个传統，毫无連系的革命底的精神。真值得称世界主义底精神之名者，非这新精神不可。資产阶級的这，虽然可以說是“国际底”，然而不能称为“世界底”的。

当我現在講着这事之間，也总是想到那可悲的事实。那是什么呢？便是現在在我們的文坛上，自称无产阶級作家的人們的一部分，是毫无批判地紧紧地釘住着一种国民主义底精神的；是世界主义底的精神的明証，全然欠缺的。我現在无暇用实例来指示。只是那些的人們，是动輒敢于有“在日本独自的”呀，“在日本”呀这些設想，而不以为异的人。单从这几句話，我們便可以对于那些人們的世界主义底精神之有无，挟着疑义的了。再看别的处所，則艺术上的国际底的問題，虽以必然的豫約，紹介到我們的文坛里来，但竟不将这作为我們的同人的事，而放在自己身上去。凡这些，即都在表示国际底的精神，是怎样地稀薄的。

倘沒有以世界的兄弟为兄弟的心情，即不能許其說是出于无产阶級。向着以国民主义底的幻想为餌者，不能許以革命的艺术家之名。为了这是无产阶級的艺术，是革命的艺术起見，应該要求无产阶級的划分历史底的世界主义

底精神的强有力的明証。

五

我已經举出

一，革命底精神

二，非个人主义底精神

三，世界主义底精神

来，作为无产阶級艺术上所不可缺的要素了。但反过来一想，则主张无产阶級艺术該是怎样的东西的事，乃是魯莽的探求，倒不如等待产生出来的东西之为合理，当創造底之际，即尤其可以这样說。然而我在这里所做的工作，却和这事也并无什么矛盾的。我是指示了在現实上作为劳动阶級的最高意識而生成着的东西，試来揭出了对于无产阶級的艺术，我們之所寻求者。

我毫不怀疑于无产阶級艺术的未来。惟其如此，所以也不能漠視現在的无产阶級艺术运动上的小兒病底的混杂。我們应該养育眞的伟大者，我們应該从事于胜利的战爭。

一九二三年三月作。譯自《轉換期的文学》。

关于知識阶級

青野季吉

安理巴比塞 (Henri Barbusse) 在一九二一年所出的小本子里，有称为《咬着白刃》而側注道“寄給知識阶級”的。在那里面，当他使用“知識阶級”这一句話的时候，特地下文似的声明着：——

“知識阶級——我是以此称思想的人們，不是以此称知趣者，吹牛者，拍馬者，精神的利用者。”

这几句話，誠然是激越的，然而当巴比塞要向知識阶級扳談时，不能不有这几句声明的心情，我以为很可以懂得。

他虽說知識阶級，但在这里，是大抵以思想家和文学者为对象的。可知在法国的思想界和文学界，知趣者，吹牛者，拍馬者，精神的利用者是怎样地多了。所以他便含着一种憤激，这么說。

然而这是法国的文坛和思想界的事。日本的文坛和思想界又怎样呢？我讀着巴比塞的声明，实在禁不住苦笑。因为在我的眼里，知趣者，吹牛者，拍馬者，精神的利用者，都一一以固有名詞映出来了。

所謂知趣者，是怎样的一伙呢？先是这样的。无产者

的文学运动也已經很减色，从这方面，是不会出头的了，还是想一点什么新奇的技巧，使老主顧吃一惊罢。总而言之，只要能这样，就好。于是想方法，造新感觉，謅新人生的一伙便是。其实，譯为"知趣者"的，是 amateur，意思是"善于凑趣的人"。日本的一伙，可是"善于凑趣"呢，固然說不定，然而是善于想去凑趣的人們，却确凿的。

其次是吹牛者。这是可以用不着說明的，但姑且指示一点在这里。吓人地摆着艺术家架子，高高在上，有一点想到的片言只語，便非常伟大似的来夸示于世——其实大抵是文学青年之間——的人們；以及装着只有自己是一切的裁判官的脸相，摆出第一位的大作家模样，自鳴得意的人們；以及什么也不懂，却装着无所不懂的样子，一面悠然做着甜膩的新聞小說的人們，便是这一伙。

一說到拍馬者，讀者大概立刻懂得的罢。吹牛者的周围，倘沒有这一种存在物，那牛便吹不大，于是跑来了，聚集了。以数目而論，这似乎要算最多。其中的消息，我不很知道，但如討了一个旧皮包便贊美作家，紹介了文稿便献頌辞为謝之类，是这一伙之中的最为拙劣的罢。

最后，精神的利用者，却有些煩难。在这范疇之內，是可以包括許多种类的人們的，但从中只举出最为代表底的来罢。在近时，我得了和一个"知名"的文学者談天的机会。他侃侃而談，主张罗兰主义，而大講社会主义的"低劣"的緣由。姑且算作这也好罢，然而又为什么不如罗兰那样，去高揭了那精神主义，直接呼喚国民，发起一种国

民底运动的呢？无論是罗兰，是甘地，都并非单是談談那精神主义，后来便去上戏园，赴音乐会的。惟其如此，罗兰主义这才成了問題，生了同名异义。总之，象这样的文学者，就是在这范畴里的典型底的人。

倘从文坛和思想界，除掉了那些要素，一想那所剩下的，以及巴比塞之所謂思想的人們，这是成了怎样凄凉的文坛和思想界呵。我以为其实凄凉倒是眞的，現在的样子，是过于热鬧了，然而这是一点也沒有法子可想的事。

但巴比塞是对于怎样的人們，称为思想的人(ponseur)的呢？倘若不加考查，就沒有意义。据他所說，这是混沌的生命中所存在的观念(idée)的翻譯者(traducteur)。于是成为問題的，便是什么是"观念"了。巴比塞有时也用"眞理"这字，来代观念。总而言之，在混混沌沌的生活，生命里面的，一个发展底的法則，就是这。在人类之前，将这翻譯出来的，是思想的人們，是巴比塞所要扳談的对象。

我們所要扳談的人，而在日本的文坛和思想界上所不容易寻到的，实在就是这样的思想的人們，这样的"知識阶級"。

一九二六年三月作。譯自《轉換期的文学》。

現代文学的十大缺陷

青野季吉

虽說現代文学，其中也有各种的范疇和各种的流派的。极大之处，有資产阶級的文学和无产阶級的文学之别。而在那資产阶級的文学之中，則例如既有自然主义后派，而又有人道派，新技巧派——新感覚派——那样，在无产阶級文学里，也有就如現实派，构成派，表現派之流。因为在这些。是无不各各有其特殊的基准和豫期的，所以十把一捆地加以处理，原也不能說是正当。

然而，在这些全体上可以看出共通的特征来，却也是一个事实。而且这之所以发生者，乃是在叫作"現代"这一个共通的氛围气中的必然的結果，大約也无須多加解說了罢。那么，虽有各种的范疇，各种的流派，而将这作为全体，加以处理，将其中的全体所共通的，或其大部分所共通的特征或缺陷，指摘出来，也决不是不可能的事。

我曾經乘各种机会，指摘过对于現代文学的我的不滿，我所看出的現代文学的缺陷了。但在这里，却还想将現代文学的全体上，或大部分上所通有的缺陷和我的不滿，总括底地列举出来。

自然，縱使項目底地列举起来，加以若干的說明罢，倘不寻检其由来，則不消說，还是看不見工作的全盘意义的。但要办这事，非这一篇所能做到。我只好举了我所看見的現代文学的大缺陷十件，加以多少的說明。倘若我的指摘，能于現在的小說讀者，尤其是占着大多数的女性讀者，当遇見創作之际，能有什么启发，作喚起批評心来的一助，那么，我的企图也就达到了。

可以說是現在的小說，尤其是資产阶級的小說的通有性的，是那运用的材料，极其身边印象底，个人經驗底的事。这是第一件缺陷。自然，一到称为大众文艺或通俗小說之类，是出了这范围的。然而极端地說起来，那些却并不是能称文艺的貨色。作者所夸为純文艺，大家所推許的作品，可以說，还几乎都是作者的个人經驗的，个人印象底的东西。

現在有一句常用的"心境小說"的話。总之，是描写了作者的心境的小說的意思。这种小說，是最能暴露了这缺陷的。个人的心境的描写，原亦可也；个人的經驗和个人的印象，本来也很好。何况一切認識和一切考察，都从这里出发，又是分明到不待說明的事呢。然而停留于此，耽溺于此，却不过是单单的个人的印象，个人的心境。在这里有多少价值呢？从个人的印象出发，将个人的心境扩大，这才生出打动别人的力量来。

这一缺陷，已为文坛上具眼的人們所痛感了。因此暫

时之間，居然也不大触目了的事，也是一个事实。然而在既成作家的大部分里，还很可以看出这缺陷来。倘这无意力底的，消极底的心境不能脱却，那么，坚密底的作品，大概是不会产生出来的罢。

从右的第一缺陷，当然发生的，是現代小說中的无思想。这在我們，是一个大大的不滿，說这确是現代文学的大缺陷，也可以的。

記得說是小說里无需思想，或将思想織在里面的小說是无聊之类的事，是曾經一时成过文坛的論題的。那时的議論的結果，怎样地归結，現在已經忘記了，但在这里，却似乎确有一个观念上的錯誤。

凡說，小說里无需思想，将思想織在里面的小說是无聊者，大抵是将思想当作什么抽象底的东西了，解作生吞了的观念那样的东西了。如果思想是那样的非生命底的东西，則誠然，小說里用不着思想，将这样的东西胡乱編了进去的小說，是不純到无以复加的。

然而漏了无思想的不滿之际的所謂思想，却并非这样的东西。是将社会底的現象或現实，加以批判考察而得的一个活的观念之謂。是沒有这样的思想的不滿。

我們知道，在欧罗巴的作家愈伟大，則这样的思想，显現于那作品上也愈浓。托尔斯泰如何？罗曼罗兰如何？巴比塞如何？妥勒垒尔(E. Toller)如何？在他們，沒有这样的思想么？所以使他們伟大者，岂非倒是因为有这思想底根本力么？而且他們对于将这端的（入声）地，露骨地

发表出来的事，是决不踌躇的。

这样的事，現在倒頗为减少了，曾經是，一說社会主义思想之类，在文坛上，便即刻当作抽象底的观念。試看正在手头的《新潮》（三月号）的合評，“阶級意識”这字，就被用成了全然滑稽的符牒似的沒有內容的东西了。从这样的不留心，不認眞之处，怎能生出具有强的思想底基調的艺术来呢？而在現今的日本的文坛，所最应企望的，则是这样的具有强的思想底基調的艺术。

可以指摘为第三的缺陷者，是新的样式，不能見于現代文学中。各种技巧上的工夫是在精心結撰，各种的形式是在大抵漫然采用的，然而作为样式，却还是传統底的东西，几乎盲目底地受着尊崇。而且这大抵还是自然主义文学所創出的样式。

这事，不但在資产阶級的文学上而已，虽在无产阶級的文学上，也可以說得。沒有新样式者，归根結蒂地說起来，也可以說，就是沒有新文学。新的样式，是必然地和新的文学相伴到这样子的。

自然，寻求新的样式的努力，也时时可以看見。尤其是在无产阶級的文学上，那苦悶，竟至于取了慘痛之形而表現着。但究竟也还未脫模仿欧洲之域。还未脫离了模仿而創出新的样式来。

这么一說，便有人会說，新的文学上的样式，是并非容易产生的东西。倘使社会底环境——例如表現派之在德

国那样——不来加以酝酿……。然而这果然真实的么？現在的日本的社会底环境，是这样停滞底，沈静底的么？我并不这么想。日本的社会底現实，是在要求着文学上的新的表現的样式的。我这样想。紧要关头，只在能否确然把握到那社会底現实。

文学之成为享乐底，无苦悶底如今日者，彷彿是未曾前有似的。文坛上曾将扑灭游蕩文学的事，大声疾呼了一些时，然而虽在那时，似乎文学之享乐底和无苦悶底，倒并不如今日。

現在在文坛的一隅，要求着"明亮的"文学。换了話，便是不要刻骨般的，惊心动魄的，以凄惨的苦悶震聋讀者的文学，而要譬如混入气体的电光似的，吸过一杯咖啡之后似的，靴音輕輕地踏着銀座的步道似的，春天的外套似的，輕松的，明亮的，爽快的，伶俐的小說。这要求，大概不妨說，便是在証明現在的文学的傾向，是成了怎样享乐底的无苦悶底的东西了的罢。

先几天翻閱一种杂志，看見登着一个作家，說是因为自己的小說，被一个名家評为"醉汉的嘮叨"，便很不高兴了的文章。那作家的成着問題的作品，是否真是"嘮叨"呢，我不得而知。但在先前，以相当的名家，而以"醉汉的嘮叨"这批評，加于文学作品的事，似乎是沒有的。还有，因为遭了这样貶抑，而自辯为并非"嘮叨"这类事，在文坛也是不很看見的現象。这样的事，也会坦然做去，这倘不是

实証着今日的文学成了怎样的非苦悶底，享乐底的事，又是什么呢？

我們記得。在自然主义文学运动当时的作品上，是有着更認真，更苦悶的。那認真和苦悶，在迄今的經过中，从流行文坛完全失掉了。而繼承了那認真和苦悶而起者，实在是无产者文艺。

作为第五的缺陷，我要指出現代文学之堕于技巧底的事来。在上文，我已将現代文学之停在个人印象底，成了无思想底，无苦悶底，享乐底的东西的事，加以指摘了，由此而生的当然的結果，則文学便全成为技巧底。因为除此以外，要寻变化，求新鮮，是做不到的了。

例如，有那称为“新感覚派”的現代艺术的一派。似乎要在新的感覚的世界里，探求新的生命，便是他們的主张。然而那作品，却明明白白地显示着那新的感覚这东西，其实不过是技巧上的一种花样（Trick）。要之，不过是一种新的（？）技巧派。这样的一种流派，而文坛上已經頗加了承認的事实，便是在說明現在的文学的偏于技巧化的傾向的。

还有一个实証，是例如那宛然文坛既成作家的脑力試験一般的“新潮”合評会的內容。在那里，成为积极底的問題者，常是作品的技巧上的巧拙。将那內容，証明內容的思想之类，从广大的立場上加以討論的事竟很少。友人松村正俊君在一篇小說月評上施以嘲諷道，“关于技巧，則

可看新潮合評会的历历的言說，"实在是很中肯的。

好象工人們大家聚会起来，交談着技巧上的匠心者，是現在的許多的批評。其实这全不是什么批評。不过大家互相交談着凿子的使用法，研磨法。近来多喜欢拉出老作家来，来傾听他們的批評这一个事实，也就很可以由此解释明白的。老名家的本領，是技巧上的經驗。于是細致的深入的"批評"，反有待于老名家。这是起用老名家的动机。

其实，在现今的文坛上受着尊重者，不是象个批評的批評，而是并非批評的批評，不是批評家的批評，而是作家的"批評"。

这虽然并非現在特有的文坛現象，但現在頗为强烈地触着我們的眼睛的，是欧洲文学之模仿这一个可怜的事实。这事实，不但在資产阶級文学上，是一个事实而已，虽在无产阶級的文学上，在或一程度上，也是事实。

保罗摩兰 (Paul Morand) 一被輸入，則摩兰样的作品就出現。表現派一輸入，即刻表現派，构成派一传来，即刻构成派，这样的事，做得很平常。至少，从我們看来，是这样的。摩兰，也好的罢。表現派，构成派，原也可以尊重的。然而仅是单单的模仿——模仿就是虛假——却毫无意味。这样的事，是十分明白的，但这样地明白的事，却又怎样地毫不介意地就算完事了呵。

再举一个有趣的例子。最近，苏俄的文学上的意見的紹介，是旺盛起来了。而紹介者之中，竟有当紹介时，装着

仿佛要說"有这样的无产阶級文学上的意見，但在日本的无产阶級文学运动的陣营里，岂不是还沒有知道么"一般的脸相的人物。而其实，却也有在日本的无产阶級文学运动的陣营內，两三年前就已經成过問題了的东西。凡这些，也就是由于一听到是苏俄文坛上的事，便以为总是赶先一步的模仿之所致的。

作为現代文学的第七样缺陷，我所要指摘的，是現代文学太側重于讀者，受了商品化。

在資本主义經济之下，虽是文学上的作品罢，但一切生产物的无不商品化，是一个法則。但这虽然是法則，要作不妨无抵抗底地，順应了它的口实，却是不行。艺术作品的商品化了起来的客观底必然性，我們是容認的，但对于它的不可避性，我們却不能承認。

然而，現今的文学，倒是故意底地在求为完全的商品，总之，以側重讀者为指导原理之一的文学，是正在流行。安勒垒尔的《幸开曼》中的把戏棚子的主人这样說，"皇帝和将軍和教士和玩把戏的，这才是眞的政治家，是混进民众的本能里去，左右民众的呀！"可惜在这里面，沒有加进現代的日本的流行作家去。現今的流行作家，是混进民众的享乐本能里去，而左右民众的眞的政治家。

在最近的文坛上，大众文艺或通俗小說等类，常常成着問題了。而且問題的中枢，倒常常放在讀者上。而且媚悅讀者的事，又常常成着那論議的基調。这事实，只要一看現

今的称为大众文艺，叫作通俗小説的东西，就明白了。倘說，这是文坛上側重讀者的傾向，完全商品化的要求的一面的表現，恐怕也可以的。

訴于大众，获得俗众的文学，不是媚悅大众，趋附俗众的文学。为許多讀者所閱讀，所喝采，幷非一定是訴于大众，获得俗众的意思。这和尾崎行雄和永井柳太郎的演說，即使博了"大众"的喝采，但决非訴于大众，获得俗众的事，是一样的。

从現今的文坛之所准备，是决不会产生真的大众文学，通俗文学来的罢。

其次，我大体要指摘日本文学中一大分野的那无产阶級文学上所見的缺陷。这是指歇斯迭里底的傾向而言。近时，我在一处的席上，曾說从現今的无产阶級的文学所当驅除者，是歇斯迭里底的傾向，便招了許多的反对，然而虽到現在，我还相信我的話是不錯的。

我知道欧洲的表現派和构成派，是决非发生于歇斯迭里底的头脑和感覺的。然而問題幷不在这些的发生，乃在这些輸入日本以来，怎样地发展了，以至怎样地遭了变質。我在这里，是看見了怎样地歇斯迭里底的焦躁和輕浮。

倘不将这歇斯迭里底的焦躁和輕浮，加以驅除，而且倘沒有对于現实的冷靜明徹的討究的基础，則日本的无产阶級文学，我想，是終于要走进不可挽救的迷路去的。而且，倘沒有那基础，則在日本，表現派和构成派，我想，

也不会有真的发展的。

我要将現代文学大部分所通有的情緒上的一种傾向，指摘为第九的缺陷。这便是虛无底的心情。以这为缺陷而加以指摘，我想，是要有許多非难的。但我仍然要指摘它，作为一种的缺陷。

現在的作家，大大小小，是都受着自然主义运动的洗礼的。因这緣故，便大抵带些无理想底的心境，即虛无底的心情。加以現在的作家，即使是无产阶級的作家罢，而有一部分，是小資产阶級，或頗有一些小資产阶級的心境的。这也是使他們怀着虛无底的心境的原因。

在一方面，这也竟是运命底的事。然于对于这心情，加以肯定或否定，则其間便生出大大的差别来。倘不征服这心情，而且不由意力底的，积极底的心情来支配，我相信，現代文学是終于不可救的。然而毫沒有这心情的新人，已将在文坛上出現，却也是事实。救文坛者，恐怕是这样的人們罢。

临末，我总括底地，将对于現代日本文学的我的不滿，我所認为缺陷者，附加在这里，这是从历經指摘了的各节，当然可以明白的，那便是現今的文学上，并沒有"变更世界"的意志。将世界样样地說明，样样地描写，样样地尝味，是現代文学之所优为的，然而紧要的事，是"变更世界"。倘不能得，则无論怎样的文学出現，我总是不能滿足的。

我已經列举底地，指摘了日本文学的缺陷了。在这些中間，我处处启发底地夹入了一些話，但为免于誤解起見，在这里再說一回。这各种的缺点，是根据于我的不滿的。我的不滿，是特殊底东西，所以指摘为缺陷之点，我想，就也不免于多是特殊的事。然而，这是当然的。

一九二六年五月作。譯自《轉換期的文学》。

最近的戈理基

昇曙梦

一

今年三月二十九日，正值革命文豪戈理基（Maxim Gorky）誕生六十岁和他的文坛生活三十五周年，所以在俄罗斯，从这一日起，亘一星期，全国举行热閙的祝賀会，呈了空前的盛况。这之先，是网罗了各方面的代表者，組織起祝賀委員会来，苏联人民委員会議长廖珂夫（Rykov）以人民委員会之名，特发訓令，声明戈理基为劳动阶級，劳动阶級革命，以及苏維埃联邦尽力的大功，向全国民宣布了这祝賀会的意义。祝賀的那天，則联邦內所有一切新聞杂志，都将全紙奉献戈理基，或发刊特别紀念号，或滿載着关于戈理基的記事。又从墨斯科起，凡全国的公会堂，劳动者俱乐部，图書館等，俱有关于戈理基的名人們的演講；夜里，是各剧場都开演戈理基的戏曲。文学者在他生前，从国家用那样盛典来祝賀的例，是未曾前有的。所惜者是祝賀会的主角戈理基本身，五年前以患病出国，即未尝归来，至今尙靜养于意大利的梭連多，不能到会罢了。但从各人民委員长起，以至文坛及各团体的賀电，則带了在祖国的热誠洋溢的

祝意，当这一日，山似的飾滿了棱連多的書斋；一面又有欧洲文坛代表者們的竭誠的祝賀，也登在这一天的內外各日报上，使在意大利的新 Yasnaja Poliyana（譯者按：L. Tolstoi 隐居之地）的主人詫异了。那里面，看見罗曼罗兰（Romain Rolland），宰格（Stepfan Zweig），勗尼兹萊尔（Arthur Schnitzler），滑舍尔曼（Jacob Wassermann），巴开（Alphons Paquet），紀特（André Gide），弗兰克（Leonard Franck），显理克曼（Henrik Mann），蔺力契尔（Arthur Holitscher），烏理支（Arnold Ulitz），吉錫（Erwin Kisch）这些人們的姓名。戈理基的名声是国际底，所以那祝賀会也是国际底的。然而最表現了热烈的祝意者，那自然是在这革命文豪将六十年的貴重的生涯和三十卷一万頁以上的作品，奉献于自由解放了的劳农的俄国。

二

俄国文学的一时代，确是和戈理基之名連系着，他的艺术，是反映着那时代的伟大的社会底意义的。当戈理基在文坛出現时，正值俄国的經济底轉換的时代，資本主义底要素，战胜了封建地主底社会制度，新的阶級，劳动阶級初登那社会历史底舞台。从这时候起，戈理基的火一般的革命底呼号，便在暴风雨似的扩大的革命运动的时代中，朗然发响，虽在帝制临終的反动时代，也未尝无声。当帝国主义战争时，他也反对着爱国底热狂，沒有忘却了非战論。此后，俄国的劳动阶級顛复了資本家和地主的政权，

开始建設起新生活来的时候，他虽然不免有些游移，但終于将进路和劳农民众結合了。現在虽然因为靜养旧病，住在棒喝主义者的国度中，但他却毫无忌憚，公然向全世界鳴資产阶級的罪恶，并且表明以眞心的滿足和欢喜，对于劳动阶級的胜利和成功，一面又竭力主张着和劳动阶級独裁的革命底建設底事业相协同提携的必要。

戈理基是在革命以前的俄国，作为革命作家而博得世界底名声的唯一的文豪，他一生中，是遍尝了劳动阶級革命的深刻的体驗的。自然，和过去的革命运动有些关系的天才底艺术家，向来也不少。例如安特来夫，庫普林，契理罗夫等，就都是的。然而他們現在在那里了？他們不是徒然住在外国（譯者按：安特来夫是十月革命那年死的），一面詛咒着祖国的革命的成功，一面将在那暗中人似的亡命生活中，葬送掉自己的时代么？独有一个戈理基，在革命的火焰里面，禁得起試練罢了。

三

戈理基的过去六十年的生涯中，三十五年是献給了文学底活动的。象戈理基的生涯那样，富于色彩和事件的，为許多文学家中所未有。他的許多作品，是自叙传底，他的作品中的許多頁，很惹讀者的心，都决非偶然的事。由戈理基的艺术而流走着的社会底現象的复杂和紛繁，大抵可以在他的作品和生涯中，发見那活的反响。戈理基的文学和传記，是将他的个性和創作力的不絕的成长，示給我

們的。他将那文学底經历，从作为浮浪汉(Lumpen Proletariat)的作者，作为对于社会底罪恶和資本家的权力，粗暴地反抗着的强的个性的贊美者开端，在发达历程中，則一面和劳动运动相結合，一面又永是努力，要从个人主义轉到劳动阶級集团主义去。他不但是文艺上的伟大的巨匠，还是劳动运动史上的伟大的战士。我們不必再来复述誰都知道的戈理基在本国和外国的革命底活动了，倒不如引用他的旧友，又将他估計极高的故人列宁的話在这里罢。一九〇九年时，資产阶級的报紙造了一种謠言，說戈理基被社会民主党除名，和革命运动断絕关系了。那时列宁在《无产者》报上这样說："資产阶級报紙虽然說着坏話，但同志戈理基却宛如侮蔑他們一般，由那伟大的艺术品，和俄罗斯以及全世界的劳动运动結合得太强固。"列宁是这样地，以用了艺术的武器，为革命底事业战斗着的强有力的同人，看待戈理基的。

在长久时光的戈理基的生活历程中，自然也有过动摇和疑惑的时代；也曾有誤入旁塗的瞬間。但这是因为他并非革命的理論家，也非指导者，而是用感情来容受生活的最为敏感的艺术家的緣故。在这样的瞬間，戈理基便从党的根本运动离开，难于明了各种思想和事件了。但虽然有了这样的錯誤，列宁却毫不疑心他和革命劳动运动的有机底結合。苏联的劳动阶級，現在对于这伟大的文豪的过去的疑惑的瞬間，也絕不介意。岂但如此，在这回的記念会，倒是記忆着戈理基对于劳动阶級革命事业的伟大的援助，向

他表示满心的感谢的。

四

这回的祝賀会，也不独記念戈理基的过去的功績和胜利。因为在他那过去的輝煌的革命底事業之外，还約束着伟大的現在和未来。戈理基最近的作品，是显示着他新的創造底达成和那艺术底技巧的伟大的圓滿的。他現在正埋头于晚年的大作，三部作《四十年》的成就，那第一部《克林撒謨庚的生活》，刚在异常的期待之下出版了。这作品涉及非常广泛的范围，描写着从革命以前起，到革命后列宁入俄为止的近代俄国的复杂的姿态。他不远还要开手做关于新俄罗斯的創作，正在准备了。在最近的書信之一里，他这样地写着——

"我想于五月初回俄罗斯，全夏天，到我曾經留过足迹的地方去看看。这已經是决定了的。旅行的目的，就在要看一看在我的生涯中的这五年之間，这些地方所做的一切事。我还想試做关于新俄罗斯的著述。为了这事，我早經搜集了許多很有兴味的材料了。但我还必須（微行着）去看看工厂，俱乐部，农村，酒場，建筑，青年共产党員，专門学校学生，小学校的授課，不良少年殖民地，劳动通信員，农村通信員，妇女代表委員，回教妇人，及别的各处。这是极重要的事务。每想到这，我的头发便为了动摇而发抖。况且又因为从全国的边鄙地方，参与着新生活的建設的样样的渺小的人們，也写給我許多极可感动的，有

着可惊的兴味的信件。"

虽然寓居远方的意大利，戈理基是始終活在对于祖国的燃烧似的兴味里的。而于正在发达，复兴的苏俄，有什么发生这一事，也有非常的注意。

五

在十月革命的十周年纪念节，发表出来的《我的祝詞》这一篇文章里，他这样地写着——

"苏維埃政权确立了。在苏維埃联邦，建設新世界的基础，事实上也已經成就。所謂基础者，据我想，就是将受了奴隶化的意志，向实生活解放了的事。也就是对于行动的意志的解放。何以呢，因为生活是行动的緣故。至今为止，人类的自由的劳动，到处都被資本家的愚蠢而无意义的搾取所污秽，所暴压。而国家的資本主义底制度，則减少創造事物的快乐，将原是人类創造力的表現的那劳动，弄成可以咒詛的事了。这是誰都明白的。但在苏維埃联邦，却觉得人們都一面意識着劳动的国家底意义，又自觉着劳动是向自由和文化的直接的捷径，一面劳动着。这样子，俄国的劳动者，是已經不象先前那样，挣得一点可怜的仅少的粮，乃是为自己挣得国家了。"他又說："俄国的劳动者，是記着指导者列宁的遺訓，学习着統治自己的国家。这是无須夸张的分明的事实。"

戈理基又在别一篇論文《十年》里，以这样的話作結："人們对我說，这是夸张的贊美。是的，这确是贊美。我一

生中，是将能爱的人們，能工作的人們，以及他的目的，是在解放人类的所有力量，以图創造，图将地上美化，图在地上建設起不愧人类之名的生活形式来的人們，看作真的英雄的。然而波雪維克，却以一切正直的人所絕不置疑的成功和可惊的精力，向这目的迈进着。全世界的劳动阶級，已經懂得这事业的价値了。”

六

对于现代苏維埃文学和年青的作者們，戈理基的同情和兴味，也很有熾烈之处的。我們在这里虽沒有引用他寄給罗曼罗兰的信的全文的余裕，但其中有云，“現今在俄国，优美的文学是发达着，繁荣着的。”又，在最近的論文之一里，那結語是“所必需者，是对于青年文学者的大的注意和关于他們的深的用心。”

昨年之夏，苏維埃国立美术院院长珂干(P. Kogan)教授到意大利的梭連多，訪問戈理基的时候，曾和教授談了苏俄的事許多时。珂干教授在印象記《在梭連多作戈理基的宾客》中，传着当时的情况——

“戈理基很注意的研究着俄国所行的一切事。他現正写着共有三部的庞大的小說(这就是上文說过的三部曲《四十年》)，这至少是网罗着四十年間的俄国生活的雄篇。他决不如白党所言，是俄国之敌。关于苏俄，关于那达成，关于那科学，关于那文艺，他和我談了許多事。談得很长久，很高兴。他說，‘这里是无聊的，但俄国有生活和劲

弹。'他拏着鉛笔，讀着苏俄新出版的各种書。他从苏維埃文学，感到异常的喜欢，將这列在欧洲文学之上。第一流的作家不消說，便是第二流的作家，他沒有涉猎其作品者，是一个也沒有的……我因为要离开梭連多了，前去告别，到戈理基那里。他脸色蒼白，似乎比平常冷淡。他說道，'今天我不象往常，是气喘。因为这病并非心脏系統的病，不要紧的。就会好的罢。'他現在和兒子兒妇和两岁的孙女，就是仅仅这几个家族一同过活。他那对于可爱的孙女的婉婉的爱情，令人記起他說过的'孩子是地上的花'这一句詩似的言語来。"

最近在墨斯科，文学者間，以"戈理基和我們在一起么"这一个論題之下，开了討論会，但我不幸竟沒有机会。得讀当时反对戈理基的作家們的演說。我所見的仅有綏拉斐摩微支的話，他是这样說的——

"在反动的黑暗时代，戈理基曾呼喚俄罗斯国民来战斗。在革命以先的时代，他于使我們的作家們从下层社会蹶起的事，也尽了伟大的职务。他現今虽在意大利，而常以貪婪一般的兴味，把握着苏俄所发生的一切的事情。他逐栏通讀着苏維埃的报章；和年青的作家們通着很长的書信；并且收了他們的原稿，亲自指导其創作；对于苏維埃青年的生活，又有非常的兴味。不但这些，他还勇敢地呵斥着資产阶級报紙对于苏联的讒誣。这样，他是常和我們在一起的。"

七

在現代苏維埃文学上，要估計戈理基的伟大的价值，并不是容易事。第一，他先是劳动阶級艺术的开山祖师，最伟大的代表者。故人列宁曾为他确認了这光荣的称号，道，"戈理基絕对地是劳动阶級艺术的最伟大的代表者。他为这艺术，已經成就了許多事，但还能够成就更大的事的。"又，也如綏拉斐摩微支所說，戈理基是許多年間，和刚开手的作家以及大众出身的文学者等，通着很长的音信的，从未曾不給回信。酌量了他們的商榷，总給一个适当的助言。就从这样的广泛的观察和深厚的用心中，他产生了对于无产阶級艺术将来的胜利的确信。

据戈理基自己所証明，则从一九〇六年到十年之間，由他看过的出于自修的作家之手的原稿，計有四百篇以上。"这些原稿的大多数——'契尔凱希'(Chelkash)的作者說——是才懂一点文学的人們所做的。这些原稿，大概是永久不会印行的罢，然而其中銘記着活的人們的灵魂，直接地响着大众的声音，可以知道害怕那长到半年的冬夜的俄罗斯人，在想着什么事。"对于"撒散在广大的土地的表面的各种人們，那思想往往暗合着"的事，戈理基是很感到兴味的。他所搜集的統計底材料，恐怕是为将来的文学史底研究指路的东西罢。传統底的科学，对于詩的真髓，一向只寻解說于天才的奇迹底出现中，或于不知所从来的前代天才的影响中，但这岂不是就由大众的思想的暗合，又几

經試練而产生的么？戈理基的这統計，为理解詩的本質是大众底現象起見，是提出了貴重的材料，并且为在优秀的作品中，看見全阶級的集团底的創力的生产这一点，給与了可能性的。这些无学以至浅学的詩人們（其名曰 Le-dion），是和現代苏維埃的杰出的劳动阶級作家們一同参加了自己們的詩和故事的創造了。劳动阶級詩，是对于艺术，指示着新的問題，同时在艺术批評之前也建立了新的目标，使研究家的注意，在不知不覺中，从文学底貴族主义，轉向为一切艺术的唯一的源泉的那民众生活和社会底斗爭的深处去了。

“几乎回回如此——戈理基这样写着——每逢邮差送到那用了不慣拿笔的手，滿写着字的两戈貝克紙的灰色本子来的时候，总附有一封信。那里面，是不大相識的人，相識的人，未曾見过面的人，接近的人，托我将作品‘給看一遍’。并且要我回答，‘我有才能沒有，我有牽引人們的注意的权利沒有？’——心为欣喜和悲哀所压搾，同时在他的內部，也炎上着大的希望；对于現今正在經驗着非常辛苦的时代的祖国，怀着恐怖，因此心也很苦惱……。所謂为欣喜所压搾者，是因为不好的散文和拙稚的詩越发多起来，作者的声音越发勇敢地响起来。就是，在下层生活里，和世界連結了的人类的意識，是怎样地正在炎上着；在渺小的人物中，向着广大的生活的希求和对于自由的渴仰，是怎样地正在成长着；将自己的清新的思想发表出来，以鼓起疲乏了的亲近者的勇气，来爱撫悲凉的自己的大地的事，

是怎样地正在热望着：凡这些，你是感到的罢。現在也这样，要站起来，使被压迫的民众挺直，勇敢，用了新鮮的力，开手来做創造新文化和新历史的全人类底事业这一个希望，是猛烈地得着势力的。”

在别的处所，戈理基說，“我确信着，劳动阶級将能創造自己的艺术——費了伟大的苦心和很大的牺牲——正如曾經創刊了自己的日报一般。这我的信念，是从对于几百劳动者，职工，农民，要将自己的人生观，自己的观察和感情，試来硬写在紙上的努力，观察了多时之后，成长起来的。”……“倘历史向着全世界的劳动阶級——戈理基对《劳动阶級作家第一集》的作家們說——說出八年間的反动之間，你們經驗了什么，做成了什么来，則劳动阶級将要惊异于你們的心眼的出色的工作和勇气，你們的英雄气概（Heroism）的罢。自己所做的事，你們大概是幷未意識到，也幷未想过的，然而俄罗斯劳动阶級和我們的地球的全劳动社会，为了建設新的世界底文化的战斗，却将毫无疑义，从你們的先例里，汲上伟大的力量来。”

八

現代俄国許多知名的作家，那文坛底生活，很有靠着戈理基之处，是誰都公然証明的。又，于現代的讀者，戈理基也有极大的感化力和意义。将这事实，比什么都說得更为雄辯的，是关于戈理基的作品的图書館的閱覽統計。据列宁格勒市立中央图書館的統計，則所藏書籍的著者二

千七百人中，多少总有一些讀者的人，不过七百；其余的二千人，是全然在讀者的注意的范围外的。而即此七百人之中，每日有人閱讀的著者，又仅仅三十八人。这三十八人之中，見得有最大多数的需要者，是只有戈理基之作。在这图書館里，昨年付与閱覽人的書籍的統計，計戈理基的作品一千五百卷，托尔斯泰七百七十二卷，陀思妥夫斯基五百五十六卷。这数目字，即在說明他的作品，在一切讀書阶級中，被愛讀得最多。再将这戈理基的千五百卷的閱覽人，加以种別，則学生九百九十六人，从业員二百三十二人，劳动者百四人。然而这是中央图書館的統計，一到市外或街尾的劳动区域里，劳动者的数目就增加得很多了。再据列宁格勒的金属工人組合的文化部，特就六个文豪的調查的結果，則在金属工人之間，最被愛讀的，也还是戈理基居第一位，其次是托尔斯泰。又从一千九十四个金属工人中，来征集戈理基作品中所最愛讀的書名的回答，那結果，是《母亲》的愛讀者五百三十四人，《幼年时代》四百三十七人，短篇集三百八十七人，《Artamonov 家的事件》三百四十三人，《人間》三百十一人。《Foma Gordeev》三百一人，《Okurov街》二百二十二人。推想起来，对于英雄底的劳动詩的戈理基的伟大的热情，以及对于作为征服自然，改造世界的根原的那劳动的戈理基的信念，是使他的作品和讀者大众密接地連系着的。对于人类的愛情，对于劳动和劳动的胜利的确信，将戈理基的艺术，充满了伟大的勇气和生活的欢欣。虽在阴暗沈悶的場面的描

写，毫不宽假的批評的处所，关于人类的弱点的悲哀的时候，从戈理基的作品的每頁里，是也常常勇敢地响着对于生活，对于战斗的呼声的。

九

关于作为艺术家的戈理基，似乎近来人們不大論及。但是，他的艺术底进化，决不是已經达了完成。較之十年乃至十五年前，还更强有力地施行着。作为艺术家的戈理基，是决未曾說完了最后的話，也沒有将自己的創造之才，一直汲完到底的。

戈理基的最近的作品，几乎全部是屬于回忆录这一类。連登在杂志《赤色新地》的自叙传底作品的一部，此后在《我的大学》的标題之下，集成一卷，从柏林的俄国書肆克尼略社出版。一看这样地汇成一本的短篇，我們便可以明白这是怎地伟大的文学底事件，也可以明白这在戈理基的創作底历程上，是怎地重大的阶級。在屬于同类的此后的作品中，有《巫女》，《火灾》，《S. N. Bugurov》，《牧人》，《看守》，《法律通人》等，那大部分，是和《我的大学》一样，可以站在高的水平綫上的。

戈理基的回忆，和卢梭的《自白》，瞿提的《空想和事实》那样的古典式的回忆，这两样的，这两人的古典底的作品，虽各不同，但有一个共通之点。这便是想将作者本身的內面底发达的全径路，汲取淨尽的欲求。无論是卢梭，是瞿提，态度是不同的，然而作为著作的中心者，是

作者本身，是作者的个性，作者的生涯。但是，戈理基的作品，却并不如此。在那里面，作者的个性，降居第二位，占着主要地位的，是作者所曾經遇見的各种許多独特的人們的特色底相貌。有人說过，瞿提的自叙传，可以將書名改題为《天才在适当的事情之下，怎样地发达》。戈理基也一样，將內面底，精神底发达的历程，固然也描写了不少，但倘說那么，对于他的回忆录，可用《天才底作者在不利的情况中，怎样地发达》的書名，却是不能够的。戈理基的回忆录，是关于人們的書籍。“看哪，周围有着多么有味的人們呵！”仿佛作者象要說。“我切近地接触了几十，几百的人們了。他們是多么有色彩，独特，而且各不相似的人們呵。他們也烂醉，也放蕩，也偸东西。并且也收賄賂，也凌虐女人和孩子，因为爭夺住处而杀人，在暗中放火。然而他們是多么天才底的，充滿着力和未曾汲完的潛力的人們呵！”

十

在契訶夫的作品上，俄罗斯全部，是由“忧郁的人們”所构成的，在戈理基的作品上，則由独創底的人們所构成。契訶夫是不对的；或者戈理基也不对，但总之他近于眞实。戈理基当作一种独特的現象，和各个人相接触，一面深邃地窺覗那內面底本質，竟能够將在那里的独特的东西发見了。契訶夫的世界，大抵是千八百八十年代至九十年代的有些混沌而无色彩的智識阶級的世界，但戈理基的

世界，则是那时的昏暗的，不为文化之光所照的世界，然而是平民的世界，富有色采，更多血气的。戈理基对于乐天主义的强烈的倾向，即出于此。契訶夫是平板单調的，戈理基却从极端跳到极端去。从对于音乐，歌，力，高揚的欢喜，急轉而为对于无意义的人生的絕望的发作。有时也从对于劳动的紧张和欢喜的肉体底陶醉，一轉而忽然沈在自杀的冲动中了。但虽然如此，要之，契訶夫之作是籠罩着忧愁，戈理基之作是瀰漫着乐天主义的。

讀契訶夫时，我們便为一种疑惑所拘禁。在出了他的忧郁的人們，凡涅小爹，箱子里的男人之后，怎么会发生革命呢？从契呵夫的俄国，到一九〇五年（第一次革命）的俄国的推移，是不可解的，不可能的。关于这一端，戈理基却比契呵夫答得好得远。我們在他的回忆底作品里，能够看見劳动者和农民之間的各样思想的底流，也可以看見革命前期的特色底的情緖（老纖匠普不佐夫对于資本家的憎恶，鉄匠沙蒲希涅珂夫和神的否定，以民情派社会主义者罗瑪希为中心的农民会，大学生的革命底团体等）。戈理基的回忆录，即使那艺术底价值，又作別論，而作为近代俄国的文化史料，尤其是作为加特色于一八九〇年代的記录，是有很大的意义的。

戈理基最近的作品，在作风上，令人記起他的《幼年时代》来。有些短篇，则几乎站在《幼年时代》的同列上。例如《看守》，《初恋》，《巫女》，《我的大学》等是。《看守》是有特殊之力的作品，在这里面，他将先前为他的根本底缺

点之一的推理癖，完全脱去了。而且使作品中的人物，自己来說話。其結果，是能够創造了非常鮮明的 Type 和場面。《初恋》也是优秀的作品，写得极率直，极真实，而且鮮浓。《火灾》也是明朗的詩。《我的大学》和《N. A. Bugurov》是社会底的大画卷，在我們的眼前，从中展开一八九〇年代的俄国乡間的情状来。

如上所述，戈理基是准备于近日回俄国去的，当苏俄将那力量和注意，都集中于解决社会文化底建設的伟大的問題的今日，則戈理基和敬慕他的劳农大众的邂逅，将成为有着伟大的文化史底意义的事件，是毫无疑义的罢。

一九二八年作。譯自《改造》第十卷第六号。

現代新兴文学的諸問題

日本　片上伸　著

小　引

作者在日本，是以研究北欧文學，負有盛名的人，而在这一类学者群中，主张也最为热烈。这一篇是一九二六年一月所作，后来收在《文学評論》中，那主旨，如結末所說，不过願于讀者解释現今新兴文学“諸問題的性質和方向，以及和时代的交涉等，有一点裨助。”

但作者的文体，是很繁复曲折的，譯时也偶有減省，如三曲省为二曲，二曲改为一曲之类，不过仍因譯者文拙，又不願太改原来語气，所以还是沈悶累墜之处居多。只希望讀者于这一端能加鉴原，倘有些討厌了，即每日只看一节也好，因为本文的內容，我相信大概不至于使讀者看完之后，会覺得毫无所得的。

此外，則本文中並无改动；有几个空字，是原本如此的，也不补滿，以留彼国官厅的神經衰弱症的痕迹。但題目上却改了几个字，那是，以留此国的我或别人的神經衰弱症的痕迹的了。

至于翻譯这篇的意思，是极簡单的。新潮之进中国，往往只有几个名詞，主张者以为可以咒死敌人，敌对者也以为将被咒死，喧嚷一年半載，終于火灭烟消。如什么罗

曼主义，自然主义，表現主义，未来主义……仿佛都已过去了，其实又何尝出現。現在借这一篇，看看理論和事实，知道势所必至，平平常常，空嚷力禁，两皆无用，必先使外国的新兴文学在中国脱离"符咒"气味，而跟着的中国文学才有新兴的希望——如此而已。

一九二九年二月十四日，譯者識。

現代新兴文学的諸問題

无产阶級文学在日本文坛的成了問題，仅是地震以前不到一两年之間的事。自此以后，創作方面不消說，便是評論主张方面，无产阶級文学的色彩也漸漸褪落，好象离文坛的中心兴味頗远了。然而这事实，未必一定在显示无产阶級文学的意义或价值，已經遭了否定。也不是那将来的历史底意义，已屬可疑，或者确認了无产阶級文学不能成立的意思。无产阶級文学的問題，成为文坛当面的問題的那时的評論和主张，是很有限的，还剩下应該加以考察的許多的要点，也就是成着一时中断的情形，这是至当的看法。在現在的日本的社会上，仔細說，是日本的文坛上，这問題之将成中心兴味，可以說，倒是难于豫期的事；也許暫时之間，总是繼續着这情势的罢。然而縱使不过一时，这問題之占了文坛論爭的中心題目似的位置的事实，則不但单从无产阶級文学本身的发达上看，就是广泛地从日本文学的历史上看，也不能抹杀其含有頗为重要的意义。只靠一只燕子，春天是不来的。为无产阶級文学的問題，以更加切实的兴味，成为論議的題目，批評的对象起見，則涉及更广的范围的深的鋤掘，是必要的罢。但現

在且不問无产阶級文学的問題，何时将再成文坛的中心兴味的事，而仅就这問題，加以若干的考察和研究，这事不独为明日的文学的准备而已，在为了对于今日当面的文学，加以一个根本底的解释和批評上，也有十分的必要。以这問題为中心，搜集了可能的材料，試加以可能的考察，这工作，我以为不但为闡明这問題的本身，便是为解說和这問題相关联交涉的各种重要的文学上的問題計，也有十分的意义的。

这一篇，就是以这样的意义为本的考察的尝試之一。

一

从古至今，自文学上的考究評論那样的东西发生以来，現在尙未失其作为問題的意义的主要的文学論上的問題，还是很不少，然而其中，如这无产阶級文学的問題者，恐怕是提出得最新的了。因此也就有着今后多时，还将作为丰富地含有文学論上的問題的兴味和意义，作許多回論辯批判的对象的性質。問題既然是新的，那解說辯論上的材料便頗少。从作品上，从評論上，較之别的文学論上的題目，可作材料者頗缺如。謂之問題是新的者，一是因为无产阶級文学这东西，作为历史上的事实，即使从作品上說，也还出現得很尠少；二是因此关于这些的考察和批判，也就大抵不免于豫想底的了。因为这緣故，所以現在即使单以这問題为中心，从作品上，从評論上，都竭力聚集起这有限的材料来看，也就成了較之在别的文学上的

問題的时候，更有意义的工作。而作为那材料的提出者，則在現在，是不得不首先举出苏維埃俄罗斯的文学来的。

这問題，作为广泛的艺术上的問題的意义，是蒲力汗諾夫的論文里也曾涉及了的，但专作为文学上的重要的实际問題，成为热烈的論爭的題目，却应該算是一千九百十八年，新俄形成以后的事。而关于这問題的論爭，也至今尙不絕。倘要說，在今日的苏俄的文坛上，成着那中心兴味的問題是什么，那我可以并不躊躇，答道是几多的文学上的論战批判的。在詩这方面，在小說这方面，虽然也时有成为那一时的文坛的問題的作品出現，而远过于这些一时的流行，不独在文坛上，且成为关心文学的許多有識者社会的兴味的中心者，是文学論上的实际上的諸問題，还有和这相关联的各种的論战和批判。从中，关于无产阶級文学的問題，是成着最热烈的論爭的題目的，虽在今日，也不能說关于这些的一切的問題，已經見了分明的解决。关于无产阶級文学之論，便是苏俄，大概也还要很費几年工夫的。至于关于这些的周面的有条理的学問上的研究，則在事实上，几乎未曾着手。虽在可以称为今日世界上的无产阶級文学发祥地的苏俄，在研究这方面，也不过总算动手在搜集材料罢了。从千九百二十五年一月底起，到二月初，在墨斯科的国立俄罗斯艺术科学研究所，由那社会学部和文学部的联合主催而开的革命文学展覽会，恐怕是可以看作那組織底的工作的最初的尝試的罢。（千九百二十五年的展覽会，专限于俄国文学，将于千九百二十六年春

間开催的这展覽会，是以西欧文学为主的。）

参加于苏俄的无产阶級文学的論爭的人，有馬克斯主义者，非馬克斯主义者，共产主义者，非共产主义者，右傾派，中庸派，左傾派等，合起来恐怕在二十人以上的罢。就中，如日本也已經介紹的托罗兹基（收在《文学与革命》里的《无产阶級文化和无产阶級艺术》这篇論文以及别的）的主张，倒是被看作屬于这右傾派的。正如凡有論爭，无不如此一样，在这驟然的許多各別的主张中，也自有可以看見一貫的要点乃至題目的东西的。其中之一，而关于这問題所当先行考察者，是无产阶級文学的能否成立。

二

无产阶級文学能否成立的問題，也就是无产阶級文化能否成立的問題。因为文学是无非文化現象的一要素，成为社会的上层构造的。无产阶級文化的成立，如果可能，則无产阶級文学也該認为可以成立。

无产阶級文化成立否定論的代表，是托罗兹基。托罗兹基的意見，以为无产阶級文化这一句話里，是有矛盾，含着許多危險的。凡各支配阶級，都造就了他的文化，因而也造就了那独特的艺术，这是过去的历史所明証的，所以无产阶級也将造就其自已独特的文化和艺术，是当然之理，然而在事实上，一切文化的造就，須要极久的經过，至于涉及几世紀的时光。就是有产阶級的文化罢，即使将这看作始于文艺复兴期，就已經过了五世紀之久。从这样

的事实看来，则当那一定的支配阶級的文化被造就时，那阶級不是已瀕于将失其政治上的支配力的时期么？即使不顧別的事項来一想，无产阶級果真有造就他的"无产阶級文化"的时光么？对于以为社会主义的世界就要实现的乐观說，则为了达到目的的社会革命的过渡期，倘作为全世界的問題而观，就該說并非几天，而是要繼續至几年，几十年的，但总之是在几十年之間，并非几世紀的长期，那就自然更不是几千年了。无产阶級不是区别了奴隶制度，封建制度，資本制度等，以为自己的独裁，仅是短期的过渡时代的么？在这短的过渡期之間，无产阶級可竟能造就自己的新文化呢？况且这短的过渡期，即社会革命的时代，又正是施行激烈的阶級斗爭的时代，較之新的建設，倒是施行破坏为較多。(《文学与革命》，一九二四年，第二版，一四〇——一四一頁)。所以无产阶級在作为一个阶級而存立的过渡期間，为了那时期之短，和在那短时期中，不能不奉全身心于阶級斗爭的两个理由，就无暇造就自己独特的文化。这过渡期一完，人类便进了社会主义的王国，于是开始那未曾有的文化底造就，一切阶級，无不消除，而无产阶級，也不复存在。在这时代的文化，是将成为超阶級底，全人类底的东西了罢。所以要而言之，无产阶級文化不但并不现存，大約在将来也不存在。期待着这样的文化的造就，是毫无根据的。因为无产阶級之握了权力，就只在为了使阶級文化永久灭亡，而开拓全人类底文化的路(同上，一四一頁)。

托罗茲基所說的文化，是“将全社会，至少也将那支配阶級，施以特色的知識和能力的組織底綜合”，“将人类所創造的一切分野，都包括滲透，而将单一的系統，加于这些一切分野”的（同上，一五二頁）。对于文化的这解释，将科学，文艺，哲学，宗教，經济，工业，政治等一切，无不包含，可以說，是有最广的意义的。对于托罗茲基的阶級文化否定論，試加駁难者，当然应該認清这广义的文化，是那立論的对象。

三

对于托罗茲基的无产阶級文化否定論，率先加以反駁者，是瑪易斯基。瑪易斯基是以列宁格勒的杂志《星》为根据的論客，关于这問題的駁論，也就載在那杂志上（《星》，一九二四年第三号）。

托罗茲基的主张的要点之一，如前所言，是在无产阶級存立的过渡期并不长，不足以造就一定的文化。于是就有对于看作无产阶級文化成立否定的第一原因的这过渡期，检討其性質的必要了。瑪易斯基的議論，就从这里出發的。

据瑪易斯基之說，则这所謂过渡期者，是应解作包含着自从社会革命勃发于俄国以来，直到全地球上，至少是地上的大部分上，社会主义的思想得以实現确立的一切期間的。这期間将有多么长呢？那是恐怕誰也不能明答的。只有一事大概可以分明，就是：这时期未必会很短。世界

大战以前的馬克斯主义者，在这一端，曾經見了各种的幻影；他們恰如遙望着大山峻岭，向之而进的旅客一般。距离漸近，山峰彷彿可以手触，山路也見得平坦了。然而一到那山路，則幻影忽消，絕頂远藏在云际，险难的道上，有谷，有岩，殊不易于前进。在离开資本主义的世界，而向社会主义革命的領域跨进了一步的俄罗斯国民之前，展开着苛烈的現实。那困难，远过于豫料，所以达成的时期，也就不得不更延长。即使仅就俄国而观，过渡期也决不能裁短。要使俄国成为实現社会主义的新天地，倘非去掉一切社会底阶級，从中第一是农民阶級的存在，是不行的。为此之故，即又非具备了机械工业經济的各种条件，由此使个人底农业經济不利，課以过重的負担，而集合底国家底經济这一面却相反，有利而負担亦輕不可。列宁所計划的全俄的电化，便是为要接近这目的去的第一步。为实現这理想起見，又必須同时将完善的农具，广布于农民間。电化的計划，是千九百二十年的全苏維埃第八回大会所議决，期以此后十年实現的，但由今观之，其时盖到底难于实現。假使"每一村一副挽引机"的計划，今后二十年間竟能实現，只这一点，也不过是于农业的社会化上，在所必要的机械上經济上的前提，得以成立罢了。要将多年养成下来的和个人底农业經济相伴的心理上的遺传和风习，絕其根株，至少也还得从此再加上几十年的岁月去。而这話，还是假設为在这全期間，絕无战爭呀，外国的革命呀，以及别的会动摇俄国的經济生活的事变的。在俄国以

外的西欧，美洲，非洲各地，所謂过渡期者，要延到多少长呢？这是大約非看作需要多年不可。在英国和德国那样，大規模的工业已經发达，而农民和小有产阶級比較底无力的国度里，則社会主义的实現，比較的早，也不可知的。然而期望各个国度，孤立底地有社会主义的实現，是不能設想的事。西班牙和巴尔干諸国不俟言，即如法兰西和意大利那样的国度，这过渡期也应該看作很长久。个人主义思想的立脚之处，是在久經沁透于西欧諸国农民之間的土地所有的观念上的，倘将这思想放在眼中来一看，就知道这过渡期的終結，殊不易于到来。在亚細亚，亚非利加諸国中，从各种事情想起来，則尤为不易于来到。尤其是美洲，因为占着特殊的位置，資本主义的根柢是巩固的，所以即使在欧洲，社会主义底革命到处高呼着胜利，而美洲的資本主义，却也許还可以支持。或者資本主义底的美洲和苏維埃俄国之間，要发生激烈的爭斗，也說不定的。倘不是美洲的資本主义因此終于力竭，在那里建設起社会主义的王国来的时候，則虽在較适于实現社会主义的欧洲的先进国，也不能有过渡期的終結的。而这过渡期，在农民极多的美洲合众国和別的美洲大陆諸国中，还应該看作拉得頗长久。

因为这样，所以要豫定未来的期間，是极难的，但至少，說这二十世紀之間，是世界底地，从資本主义向社会主义的过渡时代，大概也不是过于夸张罢。自然，这之間，是要經过各种变迁发达的时期的，社会主义实現的时代，

恐怕总要入二十一世紀，这才来到。托罗茲基也曾說，世界无产阶級的革命，大抵要涉及二十年，三十年，或者五十年。但据托罗茲基說，則这乃是历史上的最苦悶的罅隙，不应当看作一个独立的无产阶級文化的时代（同上，一五四頁）。瑪易斯基对于这，便举出日本的文化，在半世紀間即全然显示了新容，俄国的文化（文学，音乐，繪画，雕刻，演剧，科学等），在这一世紀間发达而且成熟了的例来，并且說，倘以今日的生活的急速的步調，則半世紀或一世紀的年月，大概是足以形成十分之一的时代的文化的。

四

无产阶級在那所謂短的过渡期之間，能否造就自己的文化的問題，固然也由于那所謂短，是短到多少，而又其一，实也由于无产阶級当造作自己的文化之际，能够将前代相传的文化，加以批判而活用作自己的东西到这样。所以关于前代文化的繼承和活用，当考察无产阶級文学的成立和发达之际，是也往往作为議論的題目的。还有，倘将无产阶級的文化乃至文学，作为有其制限的性質的，則将怎样地解释呢，看解释如何，而成立所必要的时間这一端，也許自然不成为問題的。所以对于托罗茲基的議論的批判，不仅在考論所謂过渡期之长短如何而已，也应該考察到不問过渡期的长短如何，此外可有别的事由，对于无产阶級的文化或文学的成立，使之不可能（或困难）或可能（或

容易)。关于这些，論議倒并非沒有的，但因为这和托罗兹基的否定无产阶級文化的成立的第二理由，也有关联之处，所以这里且进叙瑪易斯基对于托罗兹基的論难，从那对立上，加一段落罢。

否定无产阶級文化的成立的托罗兹基之論的第二的要点，是說，无产阶級作为一个阶級而存在的过渡期，旣然比較底短了，加以在这短期之間，又必須为激烈的阶級斗爭而战斗，这时候，較之新的建設，是不得不多做旧时代的破坏的，所以也就到底不暇造就自己的阶級的文化了。这說法，是頗为得当的。所謂过渡期者，在或一程度上，实在也就是为了阶級爭斗的冲突破坏的时代。然而在实际上，这爭斗，却也非如字面一样，无休无息，一齐施行的东西。从时光說，其間也有休止的时期，从地方說，斗爭之处不同，也非全世界同时总是从事于战斗。自然，作为起了阶級斗爭的結果，那所謂过渡期的文化，将带些单調，功利，急变的特色，是不能否定的，但无論如何，也不能因此設想，以为亘半世紀或一世紀的新时代，在这时代，竟会絕不造就特殊的什么的文化。試一看在这六七年的穷乏困苦之間的苏俄的涉及政治，經济，科学，风俗，文学的各方面的新的事实，則何如呢？假使这并非六七年，而是涉及半世紀，又假使这非只在文化程度落后的国度里，而是涉及地上文明国一切，又在順当的外面的事情之下的，則縱使这是过渡期罢，会不生什么新文化，而实現其长成发达的么？在这里，大約是可以看見什么新的文化的罢。

而惟这过渡期的文化，岂不是就是革命文化，由那文化的根本底建設者的阶級說起来，也正是无产阶級文化么？在过渡期，虽也有无产阶級独裁容認其存立的别的社会底阶級——例如农民那样的人們，来参加于这过渡期文化的造就，但这时代的支配阶級，到处都是无产劳动阶級，所以这就成为其时的文化的基調的。无产阶級的斗爭，本来正如珂庚教授的关于这問題之所說，是多面底，涉及思想，艺术，道德乃至生产的手段等人生的一切方面，依一定的原则，据一定的計划而施行。而这样的斗爭，也就是一种的文化。因为据托罗茲基，则上文也已引用，是“将全社会，至少也将那支配阶級，施以特色的知識和能力的組織底綜合”，而“将人类所創造的一切分野，都包括滲透，而将单一的系統，加于这些一切分野”者，即是文化的緣故。在这时候，这就是无产阶級的文化。这样的文化，不但是可能，也实在是不可避的。瑪易斯基之論，就归結在这里。

五

倘若无产阶級的文化，不仅从无产阶級的存續期間这一点說，另从那本身所有的特殊的性質，即从无产阶級斗爭的意志的表现这一这点看来，也不独使其成立为可能，而且为不可避，则无产阶級文学的成立，也就成为分明是可能，而且不可避的事了。

然而关于何謂无产阶級文学的問題，则虽在苏俄的批評家之間，也解說不同，未必相一致。无产阶級文学云者，

专是无产者自身所創造的文学之說，也頗为通行的。“无产阶級的詩歌”的弗理契教授和无产阶級文学者的一团“庫士尼札”等的解释，即属于此。倘以为无产阶級文学专是无产阶級本身的事，所以那产生，也以专出于无产阶級之手为是的意思，那是誰也不会有什么异議的罢。但如果看作无产阶級的文学，只是成于純粹的无产阶級之手的东西的意思，則作为一种热烈的极端的主张，是可以容納的，而在实际上，却要生出疑問。純粹的无产阶級云者，当此之际，是什么意义呢？必須是工厂里作工的劳动者么？文学的創作和在工厂的劳动，那并立究竟能到怎样程度呢？当作工之間，不是至多也不过能够写些短短的抒情詩之类么？那么，所謂純粹的无产阶級文学云者，可是說，曾經在工厂作工，而現在却多年专弄文笔的东西的意思呢？倘将无产阶級文学的作者，以严密的意义，限于无产劳动阶級，便生出种种这样的疑問来了。

在文化的别部面，較之文学，就有一直先前便成了为无产阶級的东西的，然而这为无产阶級的文化，却未必一定都由无产阶級本身之手所建造。便是作了无产阶級学艺的基础的馬克斯，恩格勒，为无产阶級文化大尽其力的拉薩尔，李勃克耐希德，卢森堡，蒲力汗諾夫，人类史上最初的无产阶級革命的指导者列宁，就都是智識阶級中人，連所謂純粹的无产阶級出身都不是。新兴的阶級，自己所必要的文化要素，是未必定要本身亲手来制造的。有渐就消亡的阶級中的优秀的代表者，而断絕了和生来的境地

的关系，决然成为新的社会底势力的帮手的人，新兴阶級便将这样的人們的力量，利用于自己所必要的文化的創造，是常有的事实。在新的阶級的发达的初期，这样的事就更不为奇。这事实，一面是无产阶級文化将旧文化的传統加以批判而活用它，摄取它的意思；还有一面的意思，是說旧文化的存立之間，新文化已經有些萌芽出現的事，是可能的。

据蔭木普德涅克說，則未必因为他出于劳动者之間，便是无产阶級文学者，即使他出于别的阶級，也可以的，他之所以是无产阶級文学者，是因为他站在无产阶級的見地上（据烈烈威支所引用）。而說这話的蔭木普德涅克，却正是从小就作为劳动者，辛苦下来的真的无产阶級出身的詩人。据烈烈威支所言，則实际上，是劳动阶級出身的詩人，而現在还在工厂中劳动，但所作的詩，也有全不脫神秘象征派的形骸的。也有常从劳动者的生活采取題材，而其运用和看法，全是旧时代的东西，和无产阶級底人生观沒有交涉的。和这相反，也有那出身虽是智識阶級，而看法和想法，却是无产阶級底的。举以为例者，是台明·培特尼。又也有只从有产阶級的生活采取題材，一向未尝运用劳动者生活的作者，而倘且可以称为无产阶級文学的作者的人。这是因为那作者对于有产阶級的态度，是据着无产阶級的見地的緣故。或者更远溯十六世紀的往昔，譬如取千五百二十五年在德国的农民运动，或宗教改革那样的事实，来写小說罢，但倘若那作者的見地，是无产阶級底，便可以

說，那作品是无产阶級文学，那作者是无产文学的作者。所以作者个人的素性和他所运用的題材，是不一定可作决定那作品和作者的所属阶級的标准的。这是单憑那作品的性質。（但不消說，无产阶級文学的大部分，从素性上說，也以劳动者为多，是确实的事实罢，这是极其自然的事。然而和这一同，无产阶級文学者的几成，出于别的社会阶級，大半是农民之間的事，也完全是不得已的。）（据烈烈威支的《无产阶級文学創造之道》。）

无产阶級出身这一种特别券，未必一定能作无产阶級文学的通行券的事，瑪易斯基不消說，便是代表苏俄文坛的极左翼的烈烈威支，也以为是对的。就是，据烈烈威支，則无产阶級文学的通行券，应憑那性質而交付；据瑪易斯基，則所以区别无产阶級文学和别种文学者，是在那"社会底艺术底的相貌"的。

六

无产阶級文学在远的将来，譬如当二十世紀中叶或終末之际，将有怎样的特色呢，这事在今是到底不能詳細豫想，而加以叙述的。在现在，不过能够仅将那决定未来的无产阶級文学所該走的路的基本底的三四种特色，提出来看罢了。无产阶級文学的作者，虽不必本身是劳动者，但在那精神上，却至少須是劳动者，那文学，是表現着无产阶級的精神的事，是明明白白的——这瑪易斯基之所說，便是即使并非劳动者，也能是无产阶級文学的作者的意思。

还有，前时代的有产阶级的文学，是将那中心放在个人主义的思想上的，和它相对，无产阶級文学則将那根柢放在集合主义的精神上。前代的文学，是有神秘，悲观，颓废的特色的，和它相对，在新时代的文学里，則感到深伏的生活的欢喜的源泉。因为新的阶級，不是下山，而是登山。新时代的文学，是屹立于大地之上，在大众之中，和大众一同生活的。因为所謂过渡期，就是社会上的剧烈的变动接連而发的时期，所以在这时代的文学上，即当然强烈地表現着战斗底的气分。而无产阶級文学，就应該是显出这些一切的特色，使无产阶級的革命底意气，因而高涨的东西。文学是不仅令人观照人生的，因为它是作用于人生的强烈的力。

烈烈威支的說明，也归結于略同之处的。就是，无产阶級文学云者，是透过了劳动阶級的世界观的三棱鏡，而将世界給我們看的东西。借了华力涅克的話来說，便是因为劳动者阶級，是用了无产阶級的前卫的眼睛，来看世界的緣故。而那文学，則是作用于劳动者阶級的心，养其意識和心理的。

在这两者的解释的一致之处之中，最重要的，是在作用于讀者之力这一点。这点，自从否定了依据杂志《赤色新地》的瓦浪斯基的“艺术者，是人生的認識，而用具象底感覺底地观照人生的形相的。恰如科学，艺术給人以客观底的眞实”（《艺术与人生》，一一——一二頁，《作为人生的認識的艺术及現代》）的立說以来，就更加竭力主张了。瓦浪

斯基引馬克斯，恩格勒，列宁，蒲力汗諾夫，一直到渥尔多密克斯为証，要証明客观底的真实之可能。对于这，瑪易斯基便先从恩格勒的《反調林論》中，引了"如果有人喜欢將伟大的名称，嵌在无聊的东西上，那么要說科学所示的若干（自然幷非說一切）永久地是真理，也可以的。然而跟着那科学的发达，先前以为絕对底的种种的真实，也成为相对底的了。所以在最后的审判上的究竟真实，也就和时光的流駛一起，成为极少的东西"这些意思的話，以及"所謂思索的无上統治之类的事，也只出現于很沒有統治力而思索的各种人們之間的。硬說是絕对之真的認識，也几乎总包在相对底的种种的迷惘中。前后二者，都只出現于人类发达的連續无限的經过里"这些意思的話，以为一到宇宙开闢論呀，地質学呀，人类历史呀的学問，因为缺少历史上的材料，是不免永是不十分的未完成的学問的。尤其恩斯坦因的学說，已將恩格勒之所說，全都确証了。更从列宁的《經驗批判》里，取出"人类的思索，在那本質上，是能將絕对的真給与我們，而且也在給与的，然而那真，是从相对底真实的总和，造积起来的东西，科学的发达的一步一步，則于这絕对真的总和上，添以新的珠玉。然而各各的科学上的法則的真实的界限，是相对底的。知識成长起来，这便隨而分裂，或是狹窄了。""馬克斯和恩格勒的唯物观底辯証法，其中含有相对論，是无疑的，然而容認一切我們的智識的相对性者，幷非出于否定絕对的真的意思，是在我們的智識，在那近于絕对真的界限上，带着历史底条件

这一种意思上的”这些意思的話，就是科学并不給与絕对眞，不过給与着好象迭积起来的小砖一般的相对眞；不过用这小砖，逐漸做着进向絕对眞客观底眞实的認識之路；所以要完全获得这絕对眞，借了恩格勒的話来說，是只能由于“人类发达的連續无限的經过”，因此在艺术上，便当然不能期待什么客观底眞实的。

七

瓦浪斯基的艺术論的方式，是“艺术是具象底感覚底地，認識人生的，而那認識，則給与客观底眞实”，瑪易斯基对于这的批評，也許从一句客观底眞实的解释上，有些歧誤的。假使瓦浪斯基之所說，是相对底的意思，那么，瑪易斯基之論，便成为看錯了。然而即使果然是这意思，推察瑪易斯基和别的人的眞意，也还以为艺术所給与者，并非这样的东西，可期待于艺术者，还别有所在，——至少，无产阶級文学的价値，并不在这样的地方，于其究竟，是在作用于人的力量，动人的力量中：不这样說，是不滿足的。布哈林在那《唯物史观的理論》中說，社会人不但想，而且感，那感情，是复杂的，“艺术者，即将这些的感情，或用言語，或用声音，或用运动（例如舞蹈），或用别的手段（有时或用建筑那样极其物質底的手段），表现于艺术底的形象之中，而将这些感情，做成系統。也可以用稍稍两样的話来說明，就是：艺术者，是感情的社会化的手段。或者如托尔斯泰正确地定义了的那样，就是情緒感染的手

段，也可以的。"瑪易斯基即据了这解释，連那車勒內綏夫斯基在《艺术和現实的美学底关系論》中，說艺术作品的意义，能够是"对于人生的現象的判决"的話，也指为所說的便是艺术的作用力的一种表現，而竭力主张着这意思。自然，虽是瑪易斯基，也并非全然否定艺术是人生的具象底感覚底認識的，但这总不过是艺术的副作用，那根本底作用，也还是"感染"。为什么呢？因为作为認識的源泉的艺术，不过是极不可靠极不足够的东西。艺术家的眼，是很主观底的，全不去看看或一部面的人生。将材料一貫而統一起来的艺术家的意志，意識底地或无意識底地，总不免带着阶級底特色。那結果，艺术便以一定的看法和傾向，有意識或无意識地，使大众感染了。而这样的艺术，则不得不說，为客观底地認識人生的現象起見，是很无用的。瑪易斯基說。

俄国十九世紀的文学，即分明显示着这事实。試一看俄国文学所描写的种种杂多的人物罢，看那些是强的意力之人怎样地少，而弱的怀疑的哈謨烈德式的人物怎样地多呵。阿涅庚，卡兹基，卢亭，莊尔，安特来•波尔恭斯基，烏隆斯基，安那•凱来尼娜，涅弗柳陀夫，阿勃罗摩夫，都是作者用了爱，所描写出来的人物，然而岂不是都孱弱，缺少意力的型式的人物么？虽然偶有巴蔭罗夫呀，那《前夜》的亚倫娜呀出現，然而那是很少見的，而且这也不但是属于貴族或地主或智識阶級的人們，便是农民，也被用了这种人物来代表。都介涅夫的呵黎和凱里涅支，托尔

斯泰的柏拉歎·凱拉达耶夫，就都是的。英賽罗夫和勖士尔兹，是被写作强的意志的人的，但那是外国人。到戈理基，这传統有些破坏起来了，然而他的出現的二十世紀之初，为象征主义和神秘主义底傾向所籠罩，那时代的文学，也仍然不能脫出頹废底絕望底乃至病底兴奋的生活表現。在仅靠俄国文学以知俄国的現实的外国人的眼中，覚得俄国就是黯淡，只包在弱弱的生活气分里，一面也是当然。但是，出現于十月革命后的俄国的人，和先前文学上所描写下来的那些，却完全是別一种了。新俄的人物的特色，是鉄一般的意力和不可抑制的元气。那行动，是果决而敏捷，不許长在怀疑底的状态中。确信自己的真理，有和世界为敌而战的决心。忍苦的鍛炼，經历得十足了。世界上最初的无产阶級国家，实在是成于这样的人們之手的。但这样的强的型式的人物，是不会有突然出現于俄国历史上之理的。他們的先驅者在那里呢？在俄国文学上搜求，仅仅是倘要說发見了隐約的先型，倒还可以說得罢了。不妨說，在俄国旧时代的文学上，是很不够認識这性格的。在俄国的現实上，这种强的性格，决不能說少有。十八世紀的拉迪錫且夫，諾維珂夫；入十九世紀而有十二月党員；培林斯基，車勒內綏夫斯基，札思律支，蒲力汗諾夫，列宁；或則十九世紀的六十年代的农民运动的人們；从十九世紀末到二十世紀的革命运动的战士，例如司提班·哈尔图林等，不能說是缺少着强烈的意力的人。而在俄国文学上，則虽于智識阶級出身的人們，也未尝加以描写，

更不必說出自农民劳动者之間的人物了。自然，检閱的障碍，一定也很大的。然而只这一点，該不会便决定了亘一世紀的文学的方向。不是虽有检閱的迫压，总也描写了巴蕯罗夫，描写了納借达諾夫，写下了蕯勒諦珂夫的諷刺剧，出現了托尔斯泰和珂罗連珂的作品和論文了么？

在俄国文学史上，这强烈的性格的表現，为什么缺乏的呢？革命前的俄国文学，是大地主的貴族和小有产阶級底智識阶級的所产，这阶級，是已經漸入于衰退之域了的。作者大抵取自己的阶級生活，用作題材，作者也自然心理底地，分有着那衰退的阶級的生活气分。那結果，作品便专带哀歌的风調，作者的眼，自然只看見接近他身体的頹废，腐朽，解体的現象，而爭斗，元气，力，高揚的現象，却几乎都逸失了。

此也应当知道，文学上的人生的認識，是主观底，而有意識或无意識地，从作者的阶級底兴味，受着制限的。这是瑪易斯基之論的归結。

八

蒲力汗諾夫曾經立說，謂假使将艺术上的作品的內容，分为思想、心情、題目三項，则无論怎样的作品，都不能是并不包含着一些思想底要素的东西。即使那作品好象毫不措意于思想，只靠着形的技巧而成之际，那“无思想底”的这事本身，即可以看作包含着特殊的思想。就是，那意思，是在表明着一貫的世界观之不必要的。无論作者怎样

地顧不顧将一定的思想，显現于作品中，但到底总成了表現着怎样的思想。但是，以无論在怎样的形，作品上沒有不表現着思想而論，則是否无論怎样的思想，都适于作品中的表現的呢？据蒲力汗諾夫說，則因为艺术是人和人之間的精神底交通的手段之一，所以由作品而表現的感情愈高，倘别的各条件也相应，則那作品，即愈适于收得作为感应交通的手段之效。慳吝人不能歌咏他遺失了的金錢，是什么緣故呢？就因为即使做了詩，誰也不为那詩所感动的緣故。也就是因为那詩一定不能收得作为他和别的人們之間的感应交通的手段之效的緣故。所以为了艺术，就并非一切思想都有用，而非能使人和人之間的感应交通，可能到最多限度的思想不可了。含有最多的社会底意义的思想，便是这。

然而无論在什么时代，所謂含有最多的社会底意义的思想者，应該并非朽腐的后时的反动思想，而是时代上的进步底的思想。所以为了艺术，最是相宜的思想，应該是尽着在那时代的先驅底思想的責的东西。艺术家对于自己的时代的重要的社会底思潮，倘不了然，則由那艺术家所表現于作品中的思想的性質，即不免非常低落。因此那作品也就跟着成为低調的东西了。現在就将适宜于艺术的思想，定为站在时代的先驅底位置上的思想罢，那么，这先驅底思想的性質，又憑什么来决定呢？这問題，归結之处，是在憑什么来决定一时代的艺术的特色。而决定現代艺术的特色的，又是什么呢？人說，艺术是反映人生的，

但为了要知道艺术怎样反映人生，即应該知道人生的构造組織。在近代的文明国，作为这构造組織的最重要的契机之一者，是阶級斗爭。社会思想的进行，便自然反映出各阶級和那相互之間的斗爭的历史。正如古代的艺术，是生产的技巧的直接之所产一样，現代的艺术，是阶級斗爭之所产。要之，如果时代的先驅底思想的性質，由阶級斗爭而被决定，那么，艺术上最有意义有价值的作品，便要算以时代的先驅底思想为基础的，即时代的先驅底阶級的艺术，即无产阶級的艺术了。

在文学作品上的人生的認識，不出于相对底真实的范圍。以广义言，所謂由作者的主观傾向加以貫穿支配者，其实便是那相对底真实，不外乎在各时代的阶級底真实的意思。作品从作者的阶級底兴味，有意識或无意識地受着制限，受着指导的事，上文已經說过了。而那阶級底兴味，若代表着站在那时代的先头的阶級的思想时，则那艺术，也就含有代表那时代的价値和意义，这事，是从上述的蒲力汗諾夫的解释，可以当然引伸出来的。这岂非也在証明艺术之力，是在有意識或无意識中，动大众之心，而加以导誘之处么？瑪易斯基更引伸此論，以为艺术如果是有意識或无意識地，表現那时代的先驅底阶級的兴味的东西，那力量結局是在"感染力"，则当进向社会主义的王国的过渡期中，在一貫着那时代的特色，即阶級斗爭之間，艺术就应該更加焕发前述的意义。当一切文化現象，都带着阶級斗爭底特色时，艺术总該是不能独独超然于斗爭之外

的。不但此也，艺术还应該提共"感染力"，为无产阶級的斗爭，去作有力的帮手。倘承認艺术超越阶級，則艺术和时代的先驅底思想的关系的問題，便不成立，一切艺术都含有或一意义上的思想的事，也就当然不成立了。倘据瓦浪斯基之說，只将艺术解释为人生的認識，那么，竟至于会这样地归到无阶級文学的否定去的。

九

无产阶級文学旣是如上面所說那样的意义的过渡期的文学，是阶級斗爭的文学，則在現今世界上的无論那一国——虽在形成了无产阶級独裁国家的苏俄，也不过仅仅显示了那萌芽，正是毫不足怪的事。凡新兴的阶級的文化之形成，是要經过两个时期的。第一，是在新阶級未成社会的中心势力以前，旧社会中，已有新文化的萌芽可見。第二，是新阶級成了社会生活的中心势力之后，遂見第一时期的萌芽之长成。然而这前后两期的关系，常常由于各种的事情，尤其是由于那阶級的社会底特質，而不能一样。有产阶級在施行封建制度的社会上，早已能够使那文化发达起来了。到千七百八十九年为止，法国的第三阶級在經济上政治上不消說，便是在哲学科学文学方面，也十分发达了自己的文化。因为法国的有产阶級，借榨取别人的勤劳而生，很有用他丰富的財力，致力于发达文化的十足的余裕的。但无产阶級却和这事情完全不同。无产阶級是被榨取阶級，可不俟言，在带着資本主义底色彩的社会的范围

內，无产阶級总是貧穷，到将来恐怕也这样。所以分其力量于自己的文化的发达，在无产阶級，是非常困难的。他們的可以从中分出，用于新文化的力，都要用到为满足他們在生活上最切实最必要，不得已的不能放下的要求上去。如为了职业組合呀，購买組合呀，政党呀那些的組織等。在旧文化的社会里，无产阶級虽只想作一点政治上乃至經济上的文化的基础，也就是并不容易的事情，何况向科学，哲学，文学艺术的方面伸手，那可以說，几乎是不可能的。俄国的无产阶級連自己的卢梭也沒有一个，不得不說正是不得已的自然的結果。

但是，虽然如此，无产阶級文学的萌芽，却可以溯之頗久以前的。无产阶級政党，是作为劳动运动和社会主义合一的結果而起的事，为恩格勒所曾說，列宁也說过的，无产阶級文学的发达，也可以試来和这原則相比照。在俄国文学上，有前后一貫的系統底的无产阶級文学的出現以前，社会主义底文学是早經存立的了，然而这决不是可以称为无产阶級文学的东西。烏托邦底社会主义思想，漸布于俄国的革命底智識阶級之間，是十九世紀的三四十年代，同时也出現了社会主义思想的文学。如赫尔岑的朋友，俄国最初的社会主义者之一的亡命客阿略略夫，虽可称为社会主义詩人，却决非无产阶級詩人。在六十年代，有社会主义詩人兼經济学家密哈尔・密哈罗夫。在七十年代，有参加了农民革命运动的許多社会主义底智識阶級的詩人，如拉孚罗夫，穆罗梭夫，斐格納尔，瓦尔呵夫斯基等便是。

在八十年代，有詩人雅古波微支；小説戏剧方面，則有蘆勒譜呵夫，有烏司班斯基。还有出色的詩人涅克拉梭夫，虽說稍离了社会主义底智識阶級的文学的本流，但和这潮流尙相近。这些社会主义底智識阶級的文学，因八十年代之終的皇室主义的压迫，仿佛几乎失了光耀似的，但代之而兴者，有最初的劳动者詩人修古萊夫，納卡耶夫等。然而这些劳动者詩人們，还不是无产阶級底的。他們的出身，是从无产劳动者阶級的，但在那初期的詩中，絕无斗爭的意志之类，却橫着对神的信仰，神助的希望，向往我家，我馬，我村的复归之心。所以其一，是社会主义底的詩，而不是无产阶級底；又其一，是劳动者的詩，而不是社会主义底。这两流，到九十年代，这才要融合于一个的无产阶級底的文学。

在俄国的最初的无产阶級底社会主义詩人，是拉兌因。先前的密哈罗夫，曾說"可憫的被打倒的人民，呻吟而且长太息，伸手向我們，对我們求救"，自然表示着智識阶級和民众的距离，和这相对，最初的无产阶級詩人拉兌因，却道"我們都出于民众，工人家的孩子們"，自述着加在民众的战斗里了。这两者之差，即在显示从六十年代的智識阶級底社会主义，向九十年代的劳动运动的推移的。拉兌因便是虽然屬于智識阶級，却置身于无产阶級的立場上而作歌的最初的詩人。出現于千九百五年的这一类的智識阶級出身的无产阶級詩人，是泰拉梭夫，《国际歌》的譯者达宁等。前文所举的修古萊夫，納卡耶夫等劳动者出身的

詩人，也漸漸带了社会主义底战斗底傾向，如修古莱夫，竟至于歌道“我們鉄匠心少年，幸福之鍵当鍛炼，高高擎起重的錘，再来力打鋼胸前！”了。这样地，在八十年以前，而最初的社会主义詩人出，在四十年前，而最初的劳动詩人出，終至于这两派漸相接近，要成为无产阶級文学了。

十

无产阶級文学以稍有組織底之形出现，是在千九百十一年起，至欧洲大战前的千九百十四年頃之間。不消說，在这时代，是还未达到成为一种普遍的社会上文字上的运动之处的，然而已經不是一两人漸漸出現，小說方面則有微微克，培薩里珂及其他，詩人則有薩木普德涅克，腓立伯魚珂，台明·培特尼，該拉希摩夫等，一时輩出了。这时的戈理基，一面自己要接近都会的下层生活，劳动者的生活去，同时也聚集了这些无名的无产阶級的文人，加以保护，且为那詩文集的出版設法，这是不可遺忘的。要之，可以說，这时代，是作为无产阶級文学最初的出发点，含有重要的意义的了。正如烈烈威支所言，无产阶級文学的十分成长发达起来，不过是劳动者阶級成了支配阶級的十月革命以后的事。无产阶級的艺术，是須使劳动者阶級，广大地在现实生活的范围里，活动其創造力之后，这才出现的。而在现实生活的范围里，得見劳动者阶級的創造力的活动，則須他們独立而建設創造其生活，成了社会生活的主人的时候，这才可能。十月革命以后，以列寧格勒，墨斯科和

别的地方为中心，聚集起来了的无产阶級詩文人就不少。至千九百二十年，那詩人的大半，便脫离了无产者文化团，作成"庫士尼札"（鍛冶厂）这一个团体，这遂成了无产阶級文学的中心。說起內乱时代乃至战时共产主义时代的无产阶級文学来，可以說，除这一团体而外，别无所有。立在这团外者，不过就是一个煽动諷刺詩人台明·培特尼罢了。

以"庫士尼札"为中心的詩的特色，大抵是抽象底的，而絕叫底地歌咏热情和兴奋，革命的世界底意义，向往解放的热狂，象征底地高唱宇宙底的大規模等。这时代，在俄国革命，是暴风雨和混乱的时代。是并无具体底地来描写，細叙之暇的时代。是长的叙事詩和小說，不及写也不及讀的时代。抽象底，而宇宙底的大規模之处，則是这时代的特色。千九百二十一年实行新經济政策时，在无产阶級文学上，就有一个危机来到了。当內乱和战时共产主义时代，虽在一切的苦痛和穷乏，但有强的兴奋；有紧张，有燃燒。然而現在，革命入了新的时期，长的，倦的，質实的，重要的，困难的时期就开始。幷不解明的灰色的日常生活就开始了。詩人也不得不在这平凡单調的生活中，再去深深地探求革命的意义。然而这工作，較之在革命开初的罗曼諦克的兴奋之日，以宇宙底規模，抽象底地热情底地歌咏革命，却要困难复杂得多了。当这轉机，意气沮丧了的是契理罗夫，該拉希摩夫和其他的詩人們。是对于革命的新容的失望。是因为过了革命的一轉期，而不能重整

无产阶級文学的軍容的失墜。一面仍然站在非歌咏革命的兴奋不可的立場，而一面，則內心的眞实，却自然而然地不能掩尽其深的失望疲劳之感。这里有难以隐瞞的矛盾。在革命的初期，一般底的革命的兴奋，和詩人各个的內心的心情之間，是有着一致的。这二者自相融合，成为有統一的詩。所以即使是抽象底概括底，而其間自有情緒的条理，有中心生命。現在則要将分裂了的二者，强行統一起来；要在这里做出什么內外一致来。这在許多无产阶級詩人，是困难的事。于是在一面，掩不尽这矛盾，不能不歌咏內心的眞实——失望的心情，否則便成为硬来依然重唱向来的基調了。这便是称为和实行新經济政策偕来的无产阶級文学的危机的。

而过着了这所謂危机，无产阶級詩文人的許多，不能理解新时代的要求，和新的社会生活相对应，而在文学上，也改正其态度手法的結果，則将一部分的詩文人，即較无产阶級文学更其具象底地描写生活的，不过是“革命的同路人”，送到文坛的中央去了。从馴致和助长了这形势的这点，即从推賞辯护了那“革命的同路人”这点，瓦浪斯基是成着众矢之的的。关于无产阶級文学和这“革命的同路人”即毕力涅克，伊凡諾夫等人的关系交涉，也有各种的問題，其中，这也涉及旧时代文学的传統和无产阶級文学的关系的問題的，但在这里，姑且不說这些罢。

十一

千九百二十二年十二月，比較底年青的无产阶級文学者的一团“十月”，組織成就，此外也出現了几个年青的无产阶級文学者团体，宣言和論战，气势漸又兴盛起来。而“十月”一派，則自然而然地成了这青年无产阶級文学者諸派的前卫模样。由实施新經济政策，一时入了危机的无产阶級文学，借新人的出現与其团結，便見得形势重行兴旺了。就是，从千九百十八年到二十年，是无产者文化团，接着是“庫士尼札”一派的时代；假如以二十一年为在創作方面和团体底組織方面，都是一个危机，則二十二年之于十月革命后的无产阶級文学，可以說，是划了第三期的。現在将在这时期中，占着諸派的前卫的位置的“十月”一派，据罗陀夫的报告而采用了的思想上艺术上的綱領，載在下面看看罢——

无产阶級者团体“十月”的思想底艺术底綱領

一　从阶級底社会向无阶級底社会，即××××的社会的过渡期的社会主义底革命的时代，已以由苏維埃的組織而建立无产阶級独裁于俄国的十月革命开端了。惟××××××××，这才能使无产阶級为一切关系的統率者，改革者。

二　无产阶級在阶級斗爭的經过之間，在經济和政治方面，已能形成了革命底馬克斯主义的思想，但在别方面，

却未能从各种支配阶級的亙几世紀以来的思想上的影响感化，完全解放。終結了內乱，而在深入經济战綫上的斗爭的过程中的今日，文化战綫是被促进了。这战綫，从实行新經济政策的事情看来，更从有产阶級的观念形态的侵入的事实看来，都尤为重要。和这战綫的前进一同，在无产阶級之前，作为开头第一个問題而起者，是建設自己的阶級文化这問題。于是也就起了对于感动大众之力，作为加以深的影响的强有力的手段的建設自己的文学的問題。

三　作为运动的无产阶級文学，以十月革命的結果，这才具备了那出現和发达上所必要的条件。然而，俄国无产阶級在教养上的落后，有产阶級底观念形态的亙几世紀的压迫，革命前的最近数十年間的俄国文学的頹废底傾向——这些都聚集起来，不但将有产阶級文学的影响，給与无产阶級文学的創造而已，这影响至今尙且相繼，而且形成着将来也能涉及的事情。不独此也，对于无产阶級文学的創造，連那理想主义底的小有产阶級底革命思想的影响，也还不能不发現。这影响之所由来，是出于作为問題，陈列在俄国无产阶級之前的那有产阶級底民主底革命已經成功这一种事情的。为了这样的事情，无产阶級文学便直到今日，在观念形态方面，在形式方面，即都不得不带彙收而又无涉的性質，至今也还常常带着的。

四　然而，和据着新經济政策，在一切方面，开始了以一定計划为本的社会主义底建設一同，又和波雪維克改为不再用先前的煽动，而試行在无产阶級大众之間，加以

有条理的深的宣传一同，在无产阶級文学方面，便也发生了設立一定的秩序的必要了。

五　以上文所述的一切考察为本，无产阶級文学的团体"十月"，則作为由辯証底唯物論底世界观所一貫的无产阶級前卫的一部分，努力于設立这样的秩序。而且以为那成就，无論在思想上，在形式上，惟独靠了制作单一的艺术上的綱領，这才可能。那綱領，則应当有用于作为无产阶級文学的将来的发达的基础。

因为以为这样的綱領，是在实际的創作和思想战綫上的斗爭的过程中，成为究极之形的东西的緣故，团体"十月"在那結束的最初，作为自己的行动的基础，立定了出发点如次——

六　在阶級底社会里，文学也如别的东西一样，以应一定的阶級的要求，惟經由阶級，而应全人类的要求。故无产阶級文学云者，是将劳动者阶級以及广泛地从事于勤劳的大众的心理和意識，加以統一和組織，而使向往于作为世界的改築者，××××社会的造就者的无产阶級的究极的要求的文学。

七　在扩张无产阶級的××，使之强固，接近××××社会去的过程中，无产阶級文学不但深深地保持着阶級底特色，仅将劳动者阶級的心理和意識，加以統一和組織而已，更将影响愈益及于社会的别的阶級部面，由此从有产阶級文学的脚下，夺了最后的立場。

八　无产阶級文学和有产阶級文学对蹠底地相对立。

已經和自己的阶級一同，决定了运命的有产阶級文学，是借着从人生的游离，神秘，为艺术的艺术，乃至以形式为目的的形式等，向着这些东西的隐遁，以勉力韜晦着自己的存在。无产阶級文学則反是，在創作基本上，放下××××馬克斯派的世界观，作为創作的材料，則采用无产阶級自为制作者的現代的現实，或是已往的无产阶級的生活和斗爭的革命底罗曼主义，或是在将来的豫期上的无产阶級的××。

九．和无产阶級文学的社会底意义的伸长一同，在无产阶級之前，便发生了一个問題，便是大概取主題于无产阶級生活，而将这大加展开的紀念碑底的大作的創造。无产阶級文学者的团体"十月"以为須在和支配了无产阶級文学的最近五年間的抒情詩相并，在那根本上树立了对于創作的材料的叙事詩底戏剧底态度的时候，这才能够滿足上述的要求。和这相伴，作品的形式也将极广博地，簡素地，而且将那艺术上的手段，也用得最为节約起来。

十　团体"十月"确認以內容为主。无产阶級文学作品的內容，自然給与言語的材料，暗示以形式。內容和形式，是辨証法底反对律，內容是决定形式的，內容經由形式，而艺术底地成为形象。

十一　在过渡时代的阶級斗爭的形式的繁多，对于无产阶級文学者，即在要求取繁多的主題而創作。于是将历史上前时代的文学所作的詩文上的形式和运用法，从一切方面来利用的事，便成为必要了。

所以我們的团体，不取心醉于或一形式的办法。也不取先前区分有产阶級文学的諸流派那样，专憑形式底特征的区分法。这样的区分法，原是将理想主义和形而上学，搬到文学創作的过程里去的。

十二　团体"十月"考察了文学上頹废底傾向的諸派，将那有支配力的阶級正到历史底高潮时候所作的原是統一的艺术上的形式，分解其构成分子，一直破碎为細微的部分，而尙将那构成分子中的若干，看作自立的原理的事情；又考察了这些頹废底的諸派，对于无产阶級文学的影响的事实；更考察了无产阶級文学蒙了影响的危险，故作为主义，对于

（甲）将創作上形象，以自己任意的散漫的繪画底的装飾似地，頹废底地来設想的事（想象主义），加以排斥，而贊成那依从具有社会上必然性的內容，通貫作品的全体，以展布开来的单一的首尾一貫的动底的形象。又对于

（乙）重視言語之律，似乎便是目的，那結果，艺术家就常常躱在并无社会底意义的純是言語之业的世界里，而終至于主张以这为真的艺术作品（未来主义）者，加以排斥，而贊成那作品的內容，在单一的首尾一貫的形象中发展开来，和这一同，組織底地被展开的首尾一貫的律。而且又对于

（丙）将发生于有产阶級的衰退时代，而成长于不健全的神秘思想的根本上的音响，拜物狂底地加以尊重的傾

向（象征主义），加以排斥，而赞成那作品的音响底方面和作品形象和律的組織底渾融。

惟将作品作为全体，在那具体底的意义上看，又在那照着正当的法則的发达的过程上看，这才能够到达以历史底的意义而論的最高的艺术底綜合。

十三　这样子，我們的团体之作为問題者，并非將那存在于有产阶級文学中，由此漸漸挑选，运入无产阶級文学来的各种形式，加以洗炼，乃在造出新的原理和新的形式的型范来，而加以表現。这是憑着将旧来的文学上的形式，在实际上据为己有，而将这些用了新的无产阶級底內容来改作的方法的。这也憑着将过去的丰富的經驗和无产阶級文学的作品，批評底地加以考察的方法的。而作为那結果，則必当造出无产阶級文学的新的綜合底的形式来。

十二

上面所載的綱領，无非是叙述无产阶級文学的意义，将来应取的題材和形式，形式和內容的关系，和前时代文学的关系交涉以及对付的态度等，而申明过渡期文学的性質和方面的。就中，在所說无产阶級文学的将来的題材和形式，当以取于无产阶級的現实为主，較之抒情詩，倒是将向叙事詩底戏剧方面之处，可以看出无产阶級文学发达上的一轉机来。与其是用抽象底普遍底的題目題材的革命的頌歌，倒不如借現实的描写以显示革命，或成就了革命的

时代的姿容，与其是贊美普遍底抽象底的劳动或劳动者的生活，倒不如显示劳动者的具体底的各个的现实的生活，或在革命的暴风雨中的活人的姿容，来深深地打动无产阶級底情緒之处，就应該是这轉机所包含的意义。与其歌地球，咏火星的革命，还是写出活的人来罢，便是一个也好的，斐伽也可以，尼启多也可以，拿了在工厂里做工的活人来罢。与其向宇宙之大，吐露革命的意气，还是在毫末之小，看革命的真的具体底的力的源泉罢。在一切瑣事中，有世界革命之力的渊源在。——这是这轉机的意义。例如新經济政策，是革命的一个大大的新陣营，为了不因此而失望于革命起見，就必須有广博地对于革命的湛深的理解。制造工业的商品和农业产物的价格之間，作了大的开放，施行那所謂"鋏子"政策者，是什么意义呢？在这一件小小的瑣事中，莫非并不蘊蓄着和世界革命相关的广大的深心的么？在这里面，莫非并不包藏着和无产阶級革命的斗爭相借的深邃的热和力的么？在这样的无聊的平常的不易收拾的事实里，不能看出內乱和战时共产主义所要求了的以上的深邃的英雄主义来么？无产阶級革命的陣营，是应該重整几回的。而且在那里，也不能总只期望着夺目惊人的奋战和突击。这革命发达的轉机，在无产阶級文学之前，終于提出了新的要求，可以說，正是自然的事。在夺目惊人的奋战突击的时代，有贊美力量的必要，必須有鼓舞临陣的人心的进行曲，但当持久之战，却以更加細心的現实底的态度为必要了。对于这轉机，也有这样地来解释的。

要求現实的具体底的表现的傾向，在小說方面，見于路息珂，格拉特珂夫，法兌耶夫，里培进斯基諸人的作品上，詩这方面，則当算培賽勉斯基，陀罗宁，借罗夫，阿勃拉陀微支以及別的許多人。以运用农民生活为主者，有納威罗夫。納威罗夫虽是农民出身，但因此便以为那作品和作者幷非无产阶級底，那自然决无此理的。因为农民生活由农民出身而守着无产阶級底立場的作者的眼睛，将那黑暗方面，和无产阶級革命后的新生活的萌芽一同观察表現出来，也就是无产阶級文学当然应該包容的一分野。然而可以作无产阶級文学的題材之用的那現实，却决不限于劳动者和农民的生活的范围。智識阶級，新經济政策暴富兒，敎士，小商人，还有反革命而去了的国外的侨民，和革命的变迁很有关系的苏維埃联邦內的异民族，而且还有革命的过去的历史底事实——这些一切，都可以运用，作为无产阶級文学的題材的。尤其是最后這一項，即革命史上的事实，在将革命的传統底精神，传达感染于人这一端上，則更为最重要的題材云，烈烈威支說。

十三

作为无产阶級文学的問題，还有考察其形式方面的必要。新的酒，是应該装在新的皮袋里的。新的形式，是应該以什么为基础，怎样地来創制呢？旧时代的文学在多年之間，几經变迁而造下来的各种的形式，在或一意义上，可以說，于构成新的形式上，都有用的。凡当一个阶級新

兴时，在那年青阶級的文学上，有內容胜于形式，形式不能整然的傾向，是大抵不免的事实。这事实，大概不待蒲力汗諾夫的指摘，凡通晓文学史的大体者，恐怕无不知道的罢。就俄国文学的例来看，则十八世紀前半期的康台弥耳及其他宫廷詩人的作品，內容虽然新銳，而在形式上，又何其逡巡于波兰文学的影响之下呢？岂不是說自康台弥耳之后，經一代的詩宗罗尔什文到普式庚，而俄国宫廷貴族阶級的詩，这才渐渐到达了那形式的圓熟渾成么？而这經过，是费了几十年。在无产阶級文学之际，也可以視同一例。对于无产阶級文学，是往往以那形式之不备和技巧之拙劣，作为責难之点的，然为无产阶級文学在今日之沒有普式庚，不过是可以和十八世紀前半的俄国文学上，只有了康台弥耳的事略略視同一例的事实。虽說是外来的，有了宫廷貴族文学的传統的背景的康台弥耳，到普式庚，而至于圓熟渾成尙且費了几十年。则无产阶級文学的形式——从对于旧文化的革命而产生的无产阶級文学，至今还未确立自己的形式，正是毫不足怪的事。然而現在，較之十八世紀乃至十九世紀的初头，是生活的步調迅速得多了的时代。尤其是在革命后的俄国，从一切方面的生活事象上，这事实就更加深切地可以感知。也許不妨想，从康台弥耳到普式庚的过程，是可以更其縮短的罢。但总之，現在的无产阶級文学之沒有他的普式庚，是确实的。或者也可以从无产阶級文学的本質着想，以为倘不接近社会主义时代，便沒有无产阶級的普式庚出現的罢。然而現在的形式技巧之不备，

不足以否定无产阶級文学的意义，也就明明白白了。

要之，在过渡时代的无产阶級文学，倘于利用先前的一切形式的事，加以拒絕，是不行的。无产阶級文学的內容，大概总要自然地創作改革那形式和技巧；因了許多实际上的尝試，而生出新的綜合底形式技巧来。現在为止的許多形式技巧，应該不过是为了使将来的无产阶級文学的形式技巧，臻于渾成的应入坩鍋的材料和要素。据烈烈威支說，却是，作为原則，則在这些許多旧文学的形式技巧中，是大抵将一阶級正在年青，健康，力的旺盛时代所作的形式技巧，取以利用，加以攝取的。就外国文学的相互的关系交涉而观，新兴阶級多受別国的新兴阶級的文学的影响，衰退阶級大概常受別国的同是衰退的阶級的影响，也是一般的原則底事实。

将无产阶級文学的成长，和形式的問題連結起来一思索，便自然不得不触着文学的种目的問題了。上文已曾說及，在无产阶級文学的第一期，即从千九百十八年至二十年的內乱战时共产主义时代，那文学上的种目，专是詩，而尤其是抒情詩。革命的欢喜，世界革命的抱負，奋斗的踊跃和劳动的贊美，在詩里，是专在吟咏內面的气分的高揚的。然而以无产阶級文学成长的一轉机为界，感到了具体底地表現活的人物的行动的必要时，抒情詩便漸漸退至第二段，散文的形式竟占了中心的位置了。对于散文的形式，从中尤其是小說，据所謂形式派的批評家錫克罗夫斯基和別的人們說，則文学的种目的型范，已經分崩起来。和这

相对，无产阶級文学派的批評家，却以为这文学的种目的型范的分崩，文学是不会因此衰退的，不过是和有产阶級的解体一同，显示着有产阶級文学的已在解体罢了。当三四百年前，有产阶級还是年青的新兴阶級的时代，在文学方面，也曾构成了新种目的型范的。小説便是这新种目的型范。是出現于散文这一个大种目之中的一种新的种目的型范。例如見于《吉呵德先生》的那样，虽然还未能从"短篇之集大成"这一种形式全然脱离，但那构成的傾向，却在到处都在集合鈎連，作成一种有条理的东西之处。在薄凱企阿的《十日談》中，在嘉賽的《侃泰培黎故事》中，是都有努力的痕迹，想将散漫的东西，用什么楔子，来貫串为一的，但还未能将这些归結于一个的中枢。到《吉呵德先生》，而这集合底构造的意向，这才算是分明得以实現了。聚集着許多断片，但作为全体，是求心底的。和这相反，一入有产阶級的解体期，則在文学上的种目的型范上，同时也开始解体，构成作品的各部分，都带起远心底傾向来了。那近便的明显的例子，便是毕力涅克。在毕力涅克的作品里，各个断片，都在要远心底地独立起来。这問題，是可以看作含有頗为重大的意义的。无产阶級文学要造出自己的新的小説的型范来，大概也如在一般的形式問題之际一样，原則底地，是只好上溯前时代的阶級在新兴期中所造作的作品，加以学习的罢。与其学习略前的时代，倒不如远就古典之源，却是更好的路罢。而那特色，大約是专在构造之为求心底，以及有着主題和行动的展开这些事罢。惟那主題和

行动的展开，則自然是应該依据无产阶級思想的立場的。而且那展开，又須以較之三百年前，迅速得多的步調进行，大約也是不消贅說的事。

就詩歌方面而观，也如小說一般，可見构造的解体底远心底現象。如上面所載的"十月"一派在綱領中說过那样，"文学上頹废底傾向的諸派，將那有支配力的阶級正到历史底高潮时候所作的原是統一的艺术上的形式，分解其构成分子，一直破碎为細微的部分，而尙將那构成分子中的若干，看作自立的原理"这一种事实，在綱領中也曾一一指摘，正是想象派和未来派所共有的現象。錫尔息涅微支（想象派）曾經主张，以为言語的思想底方面，仅于哲学者有兴味，言語的音响底方面，仅于音乐家有兴味，在詩人，惟形象为必要，詩者，毕竟可以是无思想无音响底的"形象的目录"的。在詩，倘乏于形象，則即使所含的思想怎样地深奥而真实，韵律的构造怎样地超妙，也不能認为艺术品云。克魯契涅夫（未来派）則只醉心于詩的音响底方面，而那思想底方面，却完全將它否定了。凡这些，是都可以看作这文学上的解体底衰退的現象的。（克魯契涅夫曾經为了此文的作者和构成派的女詩人英培尔，特行朗誦过凱門斯基的《士額拉·安巴》和别的詩。我于將詩做成音乐的企图，是极其明白地感到了，然而沒有懂得那詩的心情。但我相信，这也并非因为听者是外国人的緣故。）反之，作为主題，思想，形象，音响，无不渾然成为一个組織，綜合而成一完全的艺术品的例，烈烈威支則举着普式庚的《青銅

的騎士》，艺术上的构成要素的集中底組織底統一的綜合，

沒有的，只是自由地將那表現加以更张之处，却也不少，并且一一記明出处的方便，也得不到了，特为声明于此。这些事項，大約將来会有再写的机会的罢。

附 录



#《西班牙剧坛的将星》譯后附記

因为記得《小說月报》第十四卷載有培那文德的《热情之花》，所以从《走向十字街头》譯出这一篇，以供讀者的參考。一九二四年十月三十一日，譯者識。

載一九二五年一月十日《小說月报》第十六卷第一期。

《卢勃克和伊里納的后来》譯后附記

一九二〇年一月《文章世界》所載，后来收入《小小的灯》中。一九二七年即伊孛生生后一百年，死后二十二年，譯于上海。

載一九二八年一月十日《小說月报》第十九卷第一期。

《卢勃克和伊里納的后来》譯后附記

一九二〇年一月《文章世界》所載，后来收入《小小的灯》中。一九二七年即伊孛生生后一百年，死后二十二年，譯于上海。

載一九二八年一月十日《小說月报》第十九卷第一期。

《卢勃克和伊里納的后来》譯后附記

一九二〇年一月《文章世界》所載，后来收入《小小的灯》中。一九二七年即伊孛生生后一百年，死后二十二年，譯于上海。

載一九二八年一月十日《小說月报》第十九卷第一期。

《卢勃克和伊里納的后来》譯后附記

一九二〇年一月《文章世界》所载，后来收入《小小的灯》中。一九二七年即伊孛生生后一百年，死后二十二年，譯于上海。

载一九二八年一月十日《小說月报》第十九卷第一期。

《卢勃克和伊里納的后来》譯后附記

一九二〇年一月《文章世界》所載，后来收入《小小的灯》中。一九二七年即伊孛生生后一百年，死后二十二年，譯于上海。

载一九二八年一月十日《小說月报》第十九卷第一期。

#《卢勃克和伊里納的后来》譯后附記

一九二〇年一月《文章世界》所載，后来收入《小小的灯》中。一九二七年即伊孛生生后一百年，死后二十二年，譯于上海。

载一九二八年一月十日《小說月报》第十九卷第一期。

《卢勃克和伊里納的后来》譯后附記

一九二〇年一月《文章世界》所載，后来收入《小小的灯》中。一九二七年即伊孛生生后一百年，死后二十二年，譯于上海。

載一九二八年一月十日《小說月报》第十九卷第一期。

《卢勃克和伊里納的后来》譯后附記

一九二〇年一月《文章世界》所載，后来收入《小小的灯》中。一九二七年即伊孛生生后一百年，死后二十二年，譯于上海。

載一九二八年一月十日《小說月报》第十九卷第一期。

《卢勃克和伊里納的后来》譯后附記

一九二〇年一月《文章世界》所载，后来收入《小小的灯》中。一九二七年即伊孛生生后一百年，死后二十二年，譯于上海。

載一九二八年一月十日《小說月报》第十九卷第一期。